أ. د. ديزيره سقال

العروض وتجديد الشعر العربيّ



(دراسة في علم العروض والتجديد في أشكال الشعر العربي)

٢٠٢٠

أ. د. ديزيره سقال

العروض وتجديد الشعر العربيّ

(دراسة في علم العروض والتجديد في أشكال الشعر العربي)

٢٠٢٠

القسم الأوّل: العروض التقليديّة وترتيبها

١ – التعريف بعلم العروض: هو علم يُعرَف به صحيح الشعر من فاسده، ويقوم على زنة عدد من التفاعيل التي تشكّل بأبعادها الزمانيّة إيقاعاتٍ محدّدة، متكرّرة، تقاس عليها الأبيات، وتلحق بها جوازات (زحافات وعلل)، بعضها جائز وبعضها مُلزِم؛ بعضها مقبول، وبعضها مستقبَح. من هنا، فالعروض هي ميزان النظم العربيّ.

وقد وضع هذا العلم الخليل بن أحمد الفراهيديّ (٧١٨ م. – ٧٨٦ م.) – وكان عالم لغة ورياضيّات وموسيقى –، فاستخرج البحور من قصائد الشعراء، وسُمّي هذا العلم عَروضًا.

إلّا أنّ العروضيّين اختلفوا في سبب تسميته؛ فرأى بعضهم أنّه كان لاستكشاف الخليل إياه في أثناء إقامته بالعَروض، وهي مكّة المكرّمة، فسمّاه بها تبرّكًا. ورأى آخرون أنّه إنّما سمّاه عروضًا توسّعًا في عَروض الشطر الأوّل، لأنّ الشعر يُعرَض عليه. ورأى بعضهم أنّ سبب هذه التسمية هو لأنّها ناحية من العلوم صعبة، سُمّيت باسم الناقة التي لم تُرَض. ورأى آخرون أنّ هذه التسمية سببها أنّ الشعر يُعرَض عليها. ورأى ابن رشيق في "العمدة" أنّ الخليل سمّى كتابه العروض استخفافا، أي طلبًا لخفّة الكلام.

وقيل إنّ بيت الشِعر كبيت الشَعر (أي الخيمة)، فجعلوا له العروض والأسباب والأوتادَ والفواصلَ، وقالوا: "عمودَ الشعر"، تشبيهًا له بعمود الخيمة. فأمّا العروض فهو الخشبة المعروضة في وسط الخباء، ثمّ أُطلِقت على الجزء الأخير من صدر البيت لأنّها معروضة في وسطه. وسمّي جزء من البيت "الضرب" (أي المِثل) لأنّه يماثلها.

٢ – الأجزاء والتفاعيل: نُراعي عند تقطيع الأجزاء لفظَها دون خطّها. فنقابل الساكنَ بالساكن، والمتحرّكَ بالمتحرّك، ونُسقِط همزةَ الوصل، ولام التعريف، ونُظهِر حرفَ التضعيف، ونونَ التنوين (وصلٌ = وصلُنْ)، وألِف هذا (= هاذا)، والألِف المعوّض منها بالمَدّة قرآن = قُرأان). وقد نُظهِر ألِف "أنا" وقد نحذفها (= أنَ). ومن النادر الوقوع على ساكنين في حشو البيت، ولكنّنا قد نقع عليه، نادرًا، في عَروضه. وأكثر ما يكون هذا في المتقارب، كقول أحدهم:

ورَنّ القِصاصُ، وكانَ التقَاصُّ، فَرْضًا وحَتْمًا على المسلِمينْ.

حيث جاءت تفعيلة الضرب (فَعولْ //°° – تَقاصْ).

أمّا ظهور الساكنين في تفعيلة الضرب فشائع، كما هي الحال، مثلًا، في مجزوء الكامل إذ يمكن أن يكون الضرب متفاعلانْ (///° //°°)، كقول الشاعر:

جَدَثٌ يَكونُ مُقامُهُ أَبَدًا بِمُخْتَلِفِ الرِّياحْ.

حيث جاء في آخره: ـــتَلِفِ الرّياحْ = ///° //°° متفاعلاتُنْ. وكما هي الحال في مجزوء الرمل، إذ يمكن أن يكون فاعلاتانْ، كقول الشاعر:

يا خَليلَيَّ ٱرْبَعا فاسْ تَخْبِرا رَسْمًا بِعُسْفانْ

حيث جاءت تفعيلة الضرب ـمًا بِعُسْفانْ = /° //° /°° فاعلاتانْ.

أمّا هاء الضمير فإذا وقعت في حشو البيت، وما قبلها متحرّك، أُشبِعَت على ما هو شائع، وإن كان ما قبلها ساكنًا جاز إشباعها أو تركُه، وفقًا لمقتَضيات الوزن.

ومن اللازم إشباع ميم الجماعة إذا كانت متحرّكة، وقد نظهر الإشباعَ خطًّا متى كان واوًا، ولا نُظهِره إن كان ياء:

مِنْ مَعشَرٍ حُبُّهم دينٌ، وبُغضُهُمَ كُفرٌ وقُربُهُمُ منجًى ومُعتَصِمُ

وبُغضُهُمو وقُربُهُمو

٣ – أقسام البيت الشعري: تنقسم بنية البيت الشعري مصراعين: المِصراع الأوّل هو الصدر، والمصراع الثاني هو العجز. ويتألّف الصدر من الحشو والعروض؛ أمّا العروض فالتفعيلة الأخيرة في الصدر، وأمّا الحشو فما سواها من التفعيلات التي تسبقها. ويتألّف العجز من الحشو والضرب؛ فأمّا الضرب فهو التفعيلة الأخيرة، وأمّا الحشو فما سواها ممّا يسبقها.

مستفعِلُنْ فاعلُنْ مستفعلنْ فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

الحشو العروض الحشو العروض

الصدر العجز

البيت

٤ – تَشَكّل التفاعيل: تتشكّل كلّ تفعيلة من حركات وسواكن. وتنقسم هذه التشكيلات ثلاثة أقسام:

- ١ – الأسـباب: وتتألّف من متحرّكين فقط، وهي نوعان: أسـباب خفيفة، هي مجموع متحرك فساكن (/ْ)، وأسباب ثقيلة، هي مجموع متحرّكين (//).
- ٢ – الأوتاد: وتتألّف من ثلاثة متحرّكات. وهي نوعان أيضًـا: الأوتاد المجموعة، أي مجموع متحرّكين فساكن (//ْ)، وأوتاد مفروقة، أي مجموع متحركّين يفصل بينهما ساكن (/ْ /)
- ٣ – الفواصـل: وتتألف من ثلاث حركات أو أربع، ويليها سـاكن؛ وهي، وفقًا لهذا، نوعان أيضًـا: فواصـل صُـغرى، أي مجموع ثلاثة متحرّكات فسـاكن (///ْ)، وفواصـل كبرى، أي مجموع أربعة متحرّكات فساكن (////ْ)؛ ولا نقع على هذه إلّا في التفعيلة فَعَلَتُنْ، وهي جواز من الرجز.

ويمكننا، بعد، أن نجمع كل هذا في الجملة الآتية:

لَمْ أرَ على ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً

/ْ // //ْ /ْ / ///ْ ////ْ

وتكون التفعيلات أصـليّة، وهي ما تقدّم فيها الوتد على السـبب، كما هي الحال في التفعيلة: مَفاعيلن //ْ /ْ /ْ ، وفرعيّة، وهي ما تأخّر فيه الوتد عن السبب، كما هي الحال في التفعيلة: مستفعِلن/ْ /ْ //ْ).

٥ – تقطيع البيت: يعني التقطيع تجزئة البيت. وهو، اصطلاحًا، تقسيمه أجزاء صوتية، يوازي كلّ قسم منها تفعيلة معيّنة في البحر. وعند التقسيم، يراعى لفظ

البيت وحده دون الخطّ. فنقابل الحرف المتحرّك بخطّ مائل (/)، والحرف الساكن بدائرة صغيرة (ْ). وعلينا أن نلحظ ما يأتي عند التقطيع:

- اعتبار كلّ حرف مُشَدَّد (مضاعَف) حرفين: أوّلهما ساكن، وثانيهما متحرّك، نحو: شَدَّ = شَدْدَ (/ْ /).
- اعتبار كلّ تنوين على الحرف نونًا ساكنة بعده، تُحتَسَب في الكتابة العروضيّة، وفي زِنة البيت، نحو: بَيتٌ = بيتُنْ (/ْ /ْ).
- اعتبار كلّ مَدّة حرفين: الأوّل متحرّك، والثاني ساكن، نحو: آبَ = أابَ (/ْ /).
- إضافة ساكن بعد الحرف الأخير في القافية، إذا كان آخر الكلمة فيها ينتهي بمتحرّك، على أن يكون الساكن من جنس ما قبله لفظًا، فإن كان المتحرّك فتحة زدنا ألفًا، وإن كان ضمّةً زدنا واوًا، وإن كان كسرة زدنا ياءً؛ ونسمّي هذا إشباعًا.
- إشباع ضمير الهاء في معظم الأحيان، إذا سبقه متحرّك (نحو: لَهُ = لهو //ْ)، وجوازًا إذا سبقه ساكن (نحو: مِنْهُ = منهو /ْ /ْ)، وذلك وفقًا للتفعيلة المطلوبة.
- حذف ما يُكتَب ولا يُلفَظ (نحو ألف ضَرَبوا = ضَربو ///ْ)، وإثبات ما يُلفَظ ولا يُكتَب (نحو ألف هذا = هاذا /ْ /ْ).
- إثبات ألف أنا، أو حذفها، بحسب مقتضيات الوزن.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الحذف العروضيّ قد يشمل أحيانًا أكثر من حرف، كما في قولنا: ضَرَبوا الولَدَ، فنكتبها عَروضيًّا: ضَرَبُ لْوَلَدَ ///ْ ///،

فنكون قد حذفنا الواو والألف في "ضَرَبوا"، وهمزة الوصل في "ٱلْوَلد"، أي ثلاثة أحرف. وفي ما يأتي مثال على التقطيع:

أَلخَيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفُني والسيفُ والرِمحُ والقرطاسُ والقلَمُ

أَلخيلُ ولْ /لَيْلُ وَلْ/ بَيداءُ تَع/ رِفُني

/ْ /ْ //ْ – /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – ///ْ

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

وسْسَيفُ وَرْ/ رِمْحُ وَلْ/ قِرْطاسُوَلْ/ قَلَمو

/ْ /ْ //ْ – /ْ //ْ – /ْ /ْ //ْ – ///ْ

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

ونلفت هنا إلى أن مبدأ الكتابة العروضيّة الذي اصطُلِحَ عليه يخالف، من حيث المبدأ، مفهوم العروض ونظم الشعر، لأنه يحوّل الكتابة الشعريّة إلى عمل بَصَريّ، في حين أنّها في الأساس عمل سَمعيّ، لأنّك تعمد إلى كتابةٍ خطإٍ من أجل تحويل النصّ السمعيّ نصًّا بَصَريًّا، وليس هذا هو الهدف أساسًا من التعويد على نظم الشعر، فالنظم عمليّة تعتادها الأذن وتألفها، من أجل أن تستخدم الإيقاعات التي المألوفة في عملية الصياغة النظميّة؛ لكنّ الحاجة غلى كتابة المسموع دفعت إلى ابتكار هذا النوع من الكتابة.

٦ – الرويّ والقافية: نسمّي الحرف الأخير الصحيح الذي ينتهي به البيت الشعريّ حرف الرويّ، وهو يلازم أبيات القصيدة بكاملها، ولا تتغيّر حركته. وقد أنهى بعضهم أبياته بالألف واعتبروها رويًّا، ولكنّ هذا ضعيف ونادر جدًّا في الشعر.

وتُنسَب القصيدة إلى رويّها، فيُقال إنها رائيّة، أو ميميّة، أو داليّة... إلخ.

أمّا القافية، فهي الساكن ما قبل الأخير في البيت، والمتحرّك الذي يسبقه، وكلّ ما بعدهما. ففي قول الشاعر، مثلًا:

ألقاهُ في الماءِ مَكتوفًا، وقال لهُ: إيّاكَ أيّاكَ أن تبتلَّ بالماءِ.

/ْ /ْ //ْ /ْ //ْ /ْ /ْ //ْ /ْ /ْ

قافية البيت هي "مائي" (/ْ /ْ) في الكلمة "الماءِ".

٧– الزحافات والعلل: قد تطرأ على التفاعيل التي تشكّل بحور الشعر تغييرات، بعضها يلزم القصيدة، وبعضها لا يلزمها. ونسمّي كلّ تغيير لا يلزم القصيدة زِحافًا.

ويطرأ الزحاف على ثواني الأسباب مطلقًا، فلا يكون في الأوتاد (إلّا في وزن الخبب، وهو شاذّ)، ويعرض لتفعيلات الحشو والعروض، دون الضرب (ما خلا بعض الحالات في البحور ذات التفعيلة الواحدة، كما سنرى).

وقد سمّي الزحاف زحافًا لأنه يُسقِطُ بين الحرفين حرفًا، فيزحف أحدهما إلى الآخر، كما في فاعلن (/ْ //ْ) التي تسقط ألفها، فتصير فَعِلُن (///ْ)، فتكون الفاء قد زحفَت إلى العين.

والزحافات نوعان: منها ما هو منفرد، ومنها ما هو مزدوج. فالمنفرد ثمانية أنواع، تُزحَف بالحذف أو بالإسكان.

أ – أما ما يزحف بالحذف فستّة أنواع:

- الخَبْن: ويكون بحذف الحرف الساكن الثاني من الجزء، كإسقاط ألف فاعلن (/ْ //ْ)، فتصير فَعِلُنْ (///ْ).

- الوَقص: ويكون بحذف الحرف الثاني المتحرّك من الجزء، كحذف تاء مُتَفاعِلُن (///ْ //ْ)، فتصير مَفاعِلُن (//ْ //ْ).
- الطَيّ: ويكون بحذف الحرف الرابع الساكن من الجزء، كحذف فاء مُستَفعِلُن (/ْ /ْ //ْ)، فتصير مُسْتَعِلُن (/ْ ///ْ)، وتُنقَل إلى مُفْتَعِلُن.
- القَبْض: ويكون بحذف الحرف الخامس الساكن من الجزء، كحذف نون فعولُن (//ْ /ْ)، فتَصير فَعولُ (//ْ /).
- العَقْل: ويكون بحذف الحرف الخامس المتحرّك من الجزء، كحذف لام مفاعَلَتُن (//ْ ///ْ)، فتصير مُفاعَتُن (//ْ //ْ)، وتُنقل إلى مَفاعِلُن.
- الكَفّ: ويكون بحذف الحرف السابع الساكن من الجزء، كحذف نون فاعلاتُن (/ْ //ْ /ْ)، فتصير فاعلاتُ (/ْ //ْ /).

ونلفت هنا إلى أنّ الزحاف لا يدخل على ثاني وتدٍ، لأنّ الزحافات تختصّ بالأسباب دون الأوتاد، فلا يدخل الخَبْنُ، مثلًا، على فاعِ لاتُن، لأنّ العين فيه ثاني وتدٍ (مفروق)، وعلى هذا فقِس.

وقد جمع الشاعر المحلّي الزحافَ المنفرد في هذه الأبيات:

وحذفُكَ ثاني الجزءِ إن كان ساكنًا   فَخَبْنٌ وإضمارٌ لـهُ السَكْنُ قد حَبَيْ
وَوَقْصٌ له حَذْفُ المحرَّكِ ثانيًا   وطيٌّ بحذف الرابعِ الساكنِ ٱنجلتْ
وقَبْضٌ لخامِس جِزئِه وَهْوَ ساكِنٌ   بحذفٍ وقُلْ تسكينُهُ العصبُ ما خَلَتْ
وعقْلٌ بتحريكٍ له وَهْوَ حذْفُهُ   وكفٌّ سقوطُ سابعِ الجزءِ فارتوَتْ.

ب – وأمّا ما يزحف بالإسكان فنوعان:

– العَصْب: ويكون بإسكان الحرف الخامس المتحرّك من الجزء، كإسكان لام مفاعلتن (//ْ ///ْ) فتصير مفاعَلْتُنْ (//ْ /ْ /ْ)، وتُقلب إلى مَفاعيلن.

– الإضمار: ويكون بإسقاط الحرف الثاني المتحرّك من الجزء، كإسكان تاء مُتفاعِلُن (///ْ //ْ) فتصير مُتْفاعِلُنْ (/ْ /ْ //ْ)، وتُنقَل إلى مُستَفعِلن.

يتحصّل لنا من هذا كلّه أنّ الزحاف الذي يدخل في ثاني الجزء هو: الخَبْن، والإضمار، والوَقص؛ والزحاف الذي يدخل في رابع الجزء هو: الطَيّ؛ والزحاف الذي يدخل على خامس الجزء هو: القَبض، والعَصْب، والعَقْل؛ والزحاف الذي يدخل على سابع الجزء هو: الكَفّ.

أمّا الزحاف المزدوج فهو الذي يجتمع في الجزء على دفعتين، أو قل إنّه زحافان اجتمعا في جزء. وهو أربعة أنواع:

– الخَبَل: ويكون إذا اجتمع الخَبن والطَيّ معًا في الجزء، كما لو حذفنا السين من مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) (خَبْن)، وحذفنا الفاء منه (طَي)، فتصير التفعيلة مُتَعِلُنْ (////ْ)، وتُنقَل إلى فَعَلَتُن – وهي الفاصلة الكبرى.

– النَقْص: ويكون إذا اجتمع العَصْبُ والكَفّ، كما لو سكنَت لام مفاعَلَتُن (//ْ ///ْ) (عَصْب)، وحُذِفَت نونُها (كَفّ)، فصارت مُفاعَلْتُ (//ْ /ْ /)، ثمّ تُنقَل إلى مَفاعيلُ.

– الخَزَل: ويكون إذا اجتمع الإضـمارُ والطَيّ، كما لو سـكّنت تاء مُتَفاعِلُن (///ْ //ْ) (إضـمار)، وحُذِفَت ألفُه (طَيّ)، فصـارت مُتْفَعِلُنْ (/ْ ///ْ)، وتُنقَل إلى مُفتَعِلُن.

– الشَـكْل: ويكون إذا اجتمع الخَبْنُ والكفّ، كما لو حذفْتَ ألف فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ) (خبن)، وحذفتَ نونها (كفّ)، فتصـير فعِلاتُ (///ْ /).

وجمع المحَلّيَ الزحاف المزدوج بقوله:

والطَيُّ إن يُزحَفْ بِخَبْنٍ خَبَلُ، وإنْ بإضْمارٍ فذاكَ الخَزَلُ.
والكَفُّ بعدَ الخَبْنِ شَكلُ قد ظَهَرْ وبعدَ عَصْبٍ نَقصُهُ قد اشتَهَرْ

وجمع الخليل الزحاف المزدوج في بيتين بقوله:

الخَبْنَ والطَيُّ هـو المخبولُ، والضَمْرُ والطَيُّ هـو المخزولُ
والعَصْبُ والكَـفُّ هـو المنقوصُ والخَبْنُ والكَفُّ هو المشكولُ

ويمكننا أن نجمع نوعي الزحاف المذكورة بالجدوليْن الآتيين:

١ – الزحاف المفرد:

اسمه	تعريفه	التفعيلة	التفعيلة المزحّفة
الخبن	حذف الساكن الثاني	فاعلن – مستفعِلن مفعولاتُ – فاعلاتن	فَعِلُن – مفاعلن فَعولاتُ – فَعِلاتن
الإضمار	تسكين المتحرك الثاني	متفاعلن	مستفعلن
الوقص	حذف المتحرك الثاني	متفاعلن	مفاعلن
الطيّ	حذف الرابع الساكن	مستفعلن – مفعولاتُ	مفتعلن – مَفعُلاتُ
القبض	حذف الساكن الخامس	فعولن – مفاعيلن	فعولُ – مفاعِلن

العصب	تسكين المتحرك الخامس	مفاعلتن	مفاعيلن
العقل	حذف المتحرك الخامس	مفاعلتن	مفاعلن
الكفّ	حذف الساكن السابع	فاعلاتن – مفاعيلن – مستفعلن	فاعلاتُ – مفاعيلُ – مستفعِلُ

٢ – الزحاف المزدوج (أو المركَّب):

اسمه	تشكُّلُه	المحذوف	التفعيلة	التفعيلة الجديدة
الخبل	خبن + طي	الثاني + الرابع الساكنين	مستفعلن – مفعولاتُ	مفتعلن – فَعِلاتُ
الخزل	إضمار + طي	تسكين المتحرك الثاني + حذف الساكن الرابع	متفاعلن	مفاعِلنْ
الشكل	خبن + كفّ	حذف الثاني + السابع الساكنين	فاعلاتن – مستفعلن	فَعِلاتُ – مفاعلُ
النقص	عصب + كفّ	تسكين المتحرك الخامس+ حذف الساكن السابع	مفاعلتن	مفاعَلْتُ

٨ – العِلَل وأنواعها: العلّة هي كلّ تغيير يطرأ على الضـــرب والعروض، ولا يطرأ على الحشـــو؛ وتدخل على الأســـباب والأوتاد، بعكس الزحاف الذي لا يدخل على غير الأســـــباب (ما خلا تفعيلة فاعِلُن في المحدَث). والعلّة، متى دخلت على ضرب البيت أو عروضه وجب أن تلزم القصيدة بكاملها عادة.

والعلل قسمان: أحدهما زيادة على الجزء، والآخر نقصان فيه.

أ – أمّا الزيادة فثلاثة أنواع:

– الترفيل: وهو أن يُزاد في مجزوء الكامل سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر الجزء، فتصير مُتَفاعِلُن (///ْ //ْ) مُتفاعِلَنْتُنْ (///ْ //ْ /ْ)، وتُنقَل إلى مُتفاعلاتُن (وكذلك في جوازاتها، أي في مستفعلاتن).

– التذييل: وهو زيادة حرف ساكن في مجزوء البسيط وفي مجزوء الكامل على الوتد المجموع في آخر البيت، فتصير متَفاعِلُن (///ْ //ْ) مُتَفاعِلَنْ (///ْ //ْْ) وتُنقَل إلى متفاعلانْ، وتصير مستَفْعِلُنْ (/ْ /ْ //ْ) مستفعلانْ (/ْ /ْ //ْْ).

– التسبيغ: وهو زيادة حرف ساكن على سبب خفيف في آخر الجزء، فتصير فاعِلاتُن (/ْ //ْ /ْ) فاعلاتُنْ (/ْ //ْ /ْْ)، وتُنقَل إلى فاعلاتانْ، ولم يُسمَع هذا إلّا في ضرب مجزوء الرمَل.

ب – وأمّا النقصان فعشرة أنواع:

– الحذْف: وهو سقوط السبب الخفيف من آخر الجزء، فتصير مَفاعيلُن (//ْ /ْ /ْ) مفاعي، وتُنقل إلى فَعولن، وتصير فاعلاتُن (/ْ //ْ /ْ) فاعِلا (/ْ //ْ)، وتُنقل إلى فاعلن.

– القَطْف: وهو إسقاط السبب من آخر الجزء، وتسكين المتحرّك الذي قبله، كإسقاط تُنْ (/ْ) من مُفاعَلَتُن (//ْ ///ْ) وتسكين لامها، فتصير مَفاعَلْ (//ْ /ْ)، وتُنقَل إلى فَعولُن.

– القَصْر: وهو إسكان ثاني السبب الخفيف من آخر الجزء، وإسكان المتحرّك قبله، كإسقاط نون مَفاعيلُن (//ْ /ْ /ْ) فتصير مَفاعيلُ (//ْ /ْ /)، وإسكان اللام لتصير مفاعيلْ (//ْ /ْْ).

– القَطْع: وهو حذف آخر الوتد المجموع من آخر الجزء، وتسكين ما قبله، كحذف نون مستفعِلُن (/ْ /ْ //ْ) وتسكين لامها، فتصير مستفْعِلْ (/ْ /ْ /ْ)، وتُنقَل إلى مَفعولُن.

– التشعيث: وهو حذف أحد متحرّكَي الوتد في فاعلاتُن (/ْ //ْ /ْ)، فتصير فاعاتُن (/ْ /ْ /ْ)، وتُنقَل إلى مَفعولُن.

– الحَذَذ: وهو سقوط وتد مجموع من آخر الجزء، كقَطع لاتُ (/ْ /) من مَفعولاتُ (/ْ /ْ /ْ /)، فتصير مَفْعو (/ْ /ْ)، وتُنقَل إلى فِعْلُنْ.

– الكَشف: وهو حذف آخر الوتد المفروق من آخر الجزء، كحذف تاء مَفعولاتُ (//ْ /ْ /ْ /)، فتصير مَفعولا (/ْ /ْ /)، وتُنقل إلى مَفْعولُن.

– الوَقْف: وهو إسكان آخر الوتد المفروق في آخر الجزء، كإسكان تاء مَفعولاتُ (/ْ /ْ /ْ /)، فتصير مَفعولاتْ (/ْ /ْ /ْْ)، وتُنقَل إلى مَفعولانْ.

– البَتْر: وهو اجتماع القطع والحذف، كإسقاط تُنْ (/ْ) من آخر فاعلاتُن (/ْ //ْ /ْ) وإسكان اللام، فتصير فاعِلْ (/ْ /ْ)، وتُنقَل إلى فِعلُن.

وهنا أيضًا جمع المحلّيّ العلل في هذه الأبيات:

وما بِمجموعٍ يُزادُ يا فتى إنْ كانَ خفًّا فَهْوَ **تَرفيلٌ** أتى
أو ذا سكونٌ فَهْوَ **تَذييلٌ**، وقُلْ **تَسبيغٌ** أنْ هذا بحَذفٍ قد يحلْ
ونقصُ خفٍّ قد دُعي **بالحذفِ** والحَذفُ مَعْ **عَصْبٍ** دُعي **بالقطفِ**
والقَطعُ حذفُ ساكنِ المجموعِ مَعْ سَكْنِ حرفٍ قَبلَهُ فروعي
والحَذْفُ مَعْ **قَطعٍ فَبَترٌ** اُسمُهُ **والقَصْرُ** في خفٍّ كقطعٍ وَسْمُهُ
وحَذْفُ مجموعٍ **بحَذٍّ** قد عُرِفْ وحذفُ مفروقٍ **بِصَلْمٍ** قد وُصِفْ
والوَقفُ إسكانٌ لسابعٍ حُتِمْ وحذفُهُ **كشفٌ** وبالحمدِ خُتِمْ

يتحصّل لنا من كلّ هذا أنّ العلّة الزائدة على الوتد هي: الترفيل، والتذييل؛ والعلّة الزائدة على السبب هي: التسبيغ؛ والعلّة الناقصة من السبب هي: الحذف، والقصر، والقَطف، والعلّة الناقصة من الوتد المجموع هي: التشعيث، والقطع، والحَذَذ؛ والعلّة الناقصة من الوتد المفروق هي: الصلم، والكشف، والوقف؛ والعلّة المزدوجة هي: البتر (قطع + حذف).

ويمكننا أن نجمع العلل الآتية بالجدولين الآتيين:

١ – العلل بالزيادة:

اسمها	تشكّلها	دخول الزوائد	التفعيلة
الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	فاعلن – متفاعلن	فاعلاتن – متفاعلاتن
التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	فاعلن – متفاعلن – مستفعلن	فاعلانْ – متفاعلانْ – مستفعلانْ

التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن	فاعلاتانْ

٢ – العلل بالنقصان:

الاسم	المحذوف	التفعيلة	التفعيلة الجديدة
الحذف	إسقاط السبب الخفيف في آخر التفعيلة	فعولن – مفاعيلن – فاعلاتن	فعَلْ – فعولن – فاعلن
القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله	فاعلن – متفاعلن – مستفعلن	فعْلنْ– فعِلاتنْ – مفعولنْ
القطف	حذف + عصب	مفاعلتن	فعولنْ
البتر	حذف + قطع	فاعلاتن - فعولن	فَعْلُنْ - فَعْ
القصر	حذف ساكن السبب الخفيف في آخر التفعيلة وإسكان ما قبله	فعولن – فاعلاتن – مستفعلن	فعولْ – فالعاتْ – مستفعِلْ
الحذَذ	حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة	متفاعلن	فَعِلُنْ
الصلم	حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة	مفعولاتُ	فَعْلُنْ
الكشف	حذف المتحرك السابع من آخر التفعيلة	مفعولاتُ	مفعولنْ
الوقف	إسكان المتحرك السابع	مفعولاتُ	مفعولاتْ
التشعيث	حذف أوّل الوتد المجموع	فاعلاتن	مفعولن
الكبل	خبن + قطع	مستفعلن	فعولن

الخرم	حذف أوّل الوتد المجموع في أول التفعيلة	فعولن – مفاعيلن	فعْلن – مفعولن

ج – ثمّة نوع آخر من العلل يُقال له العلل المفارِقة، وهي تغييرات تطرأ على الأوتاد، لكنّها إذا وقعت في جزء لا يلزم أن تقع في سواه، فتكون كالزحاف لا يدخل على السبب، بل على الوتد، ووقوعها في شعر المتقدّمين قليل، نادر؛ وهي، عمومًا، مستقبَحة في النظم، ولو أنّها اعتُبِرَت زحافًا طارئًا لكان هذا أهون. وهذه العلل هي:

– الخَزْم: وهو زيادة حرف إلى أربعة في أوّل البيت، وحرف أو حرفين في أول العجز. وسُمّيَت هذه الزيادة خزمًا تشبيهًا بخزم البعير، وهو أن يُجعَل في أنفه خزامة. وأكثر ما يجيء الخزم في أوّل البيت، ومجيئه في أوّل العجز قليل. وهنا نلفت إلى أنّ حروف العطف كلّها تزاد في أوائل الشعر، ولا يُحتَسَب بها في الوزن. ومنه قول امرئ القيس:

وكأنّ سراتَه لدى البيت قائمًا مداكَ عروسٌ أو صرايةُ حنظَلِ

فلا يستقيم البيت هنا إلا بحذف الواو من أوله، وهي حرف عطف[1].

ومن الخزم قول الخنساء:

أَقَذًى بِعَيْنِكَ أَمْ بالعَينِ عُوّارُ أَمْ ذَرَّفَتْ إِذْ خَلَتْ منْ أَهْلِها الدارُ

فلو قلنا "قذًى" في أوّل البيت لاستقام الأمر من غير خزل.

وقد نظم بعضهم في هذه العلة بيتين لتعريفها، هما الآتيان:

---

[1] – مع العلم بأنّ هذا البيت فيه أيضًا جواز نادر، في التفعيلة الثانية من حشو الصدر، حيث استعمل الشاعر مفاعلن بدل مفاعيلن.

أَلخَزْمُ فِي الأَبْياتِ أَنْ يُزادَ في أَوائِلِ الأَجْزاءِ بَعْضُ الأَحْرُفِ
وَجَوَّزوا في أَوائِلِ الصَّدْرِ إِلى أَرْبَعَةٍ مِنْها وما زادَ فَلا.

يعني أنّ الزيادةَ في أوّل البيت، في الخزم، تكو بحرفٍ إلى اربعة أحرف، وهذا قبيح.

– الخَرَم: وهو حذف أوّل الوتد المجموع من أوّل البيت، كحذف فاء فعولن (//ْ /ْ) من الطويل أو المتقارب، فيبقى عولُن (/ْ /ْ)، وتُنقَل إلى فَعْلُنْ. ويعني أنّ الخرم لا يكون إلّا في ما أوّله فعولن، كما ذكرنا، ومفاعلتن (//ْ ///ْ)، ومفاعيلُن (//ْ /ْ /ْ)، ومفاعيلُ (//ْ /ْ /).

ومثاله قول الشاعر:

سوفَ أُهْدي لِسَلْمى ثَناءً على ثَناءِ.

فالبيت على بحر المضارع، ولو قلنا "وَسَوفَ" في أوّله لاستقام الأمر بلا علّة مفارقة.

وقد نظم بعضهم في الخَرم بيتين، هما الآتيان:

أَلخَرْمُ أَنْ تُسْقِطَ أَوَّلَ الوَتدْ إنْ كانَ مَجموعًا وَغيرُهُ يُرَدْ
وَما سِوى أَوائِلِ الأَبْياتِ لَمْ يَكُ فيهِ أَبَدًا بِآتِ.

– الثَّرْم: وهو حذف أوّل الوتد المجموع من أوّل البيت، مع قَبض الجزء، كحذف فاء فعولن (//ْ /ْ) مع إسقاط نونه بالقبض، فيبقى عولُ (/ْ /)، فيُنقَل إلى فَعْلُ.

– الشَتَر: وهو اجتماع الخرم والقبض في مَفاعيلن (//ْ /ْ /ْ)، تُحذَف ميمُها بالخَرْم، وياؤها بالقبض، فيبقى فاعِلُن (/ْ //ْ).

– الخَرَب: وهو اجتماع الخرم والكفّ في مَفاعيلُن (//ْ /ْ /ْ)، تحذف ميمُها بالخرم، ونونها بالكفّ، فتبقى فاعيلُ (/ْ /ْ /)، وتُنقَل إلى مَفعولُ.

– العَضب: وهو حذف ميم مُفاعلَتُن (//ْ ///ْ) من أول البيت، فتبقى فاعِلَتُن (/ْ //ْ)، وتنقل إلى مفتعِلن.

– القَصم: وهو اجتماع الخرم والعصْب في مُفاعلَتُن (//ْ ///ْ). تُحذَف ميمُها بالخرم، وتسكن لامُها بالعصب، فتبقى فاعَلْتُن (/ْ /ْ /ْ)، وتُنقَل إلى مَفعولُن.

– الجَمَم: وهو اجتماع الخَرْم والعقْل في مُفاعَلَتُن (//ْ ///ْ)، تُحذف الميم بالخرم، واللام بالعقل، فتبقى فاعَتُن (/ْ //ْ)، وتُنقل إلى فاعلن.

– العَقْص: وهو اجتماع الخرم والعَصب والكفّ في مُفاعَلَتُن (//ْ ///ْ)، تحذف الميم بالخرم، وتنون بالكف، وتسكن اللام بالعصب، فتبقى فاعَلْتُ (/ْ /ْ /)، وتُنقَل إلى مَفعولُ.

نشير هنا إلى ان التشعيث يُعتَبَر من العلل التي تجري مجرى الزحاف في الخفيف والمجتَثّ، وكذلك الحذف في المتقارب. وكلّ هذه الأنواع من العلل المفارقة غير مستحبّة في الشعر، وقليلة جدًّا.

٩ – أنواع البيت الشعري: البيت الشعري أربعة أنواع، هي التالية:

١ – التام: وهو ما استوفى جميع تفعيلاته، نحو:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢ – المجزوء: وهو ما سقطت تفعيلة من آخر صدره، وأخرى من آخر عجزه، نحو:

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

٣ – المشطور: وهو ما سقط نصف تفعيلاته، أي شطر كامل منه، نحو:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٤ – المنهوك: وهو ما سقط ثلثا تفعيلاته، نحو:

متفاعلن   متفاعلن

١٠ – التصريع: هو تكرار حرف الرويّ في العروض والضرب، كقول أبي تمام:

ألسيفُ أصدقُ إنباءً من **الكُتُبِ**   في حدّه الحدّ بين الجِدّ **واللعِبِ**

فالتصريع في هذا البيت هو في "الكُتُبِ" و"اللعِبِ". ويكون التصريع عادةً في البيت الأول من القصيدة، إلّا أنّه يجوز أن يتكرّر لاحقًا لتقوية الإيقاع، كما حدث، مثلًا، في معلّقة امرئِ القيس، حيث تكرّر التصريع في غير بيت من أبياتها بعد البيت الأول. يقول في مستهلّ المعلّقة:

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِوى بَينَ الدَّخولِ وَحَوْمَلِ

ثم نجد الشاعر يقول في بيت آخر:

أَفاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذا التَدَّلُّلِ   وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمي فَأَجْمِلي

ونجده يقول في مكان آخر:

أَغَرَّكِ مِنّي أَنَّ حُبَّكِ قاتِلي   وَأَنَّكِ مَهْما تَأْمُري القَلْبَ يَفْعَلِ

١١ – ملاحظة أخيرة: لا يحقّ للشاعر أن يكرّر الكلمة التي فيها حرف الرويّ إلّا بعد مرور سبعة أبيات على الأقل. وكان فحول الشعراء يُعيبون على الشاعر تكرار الكلمة لأنّ هذا يدلّ على ضعف في النظم، وعجز عن إيجاد القوافي. وقد اعتبر بعضهم ما ورد من تكرار مشابه لما ذكرنا في قصيدة الفرزدق في مدح زين العابدين ("هذا الذي تعرف البطحاء وطأته") مردّه إلى الارتجال، حيث تكرّرت بعض حروف الأروية غير مرة؛ فالقصيدة تبدأ على النحو الآتي:

يا سائِلي أَيْنَ حَلَّ الجودُ وَالكرَمُ؟ عِندي بَيانٌ إِذا طُلّابُهُ قَدِموا.

ويكرر في البيت الثامن الروي، حيث يقول:

إِذا رَأَتْهُ قُرَيْشٌ قال قائِلُها: إِلى مَكارِمِ هَذا يَنْتَهي الكَرَمُ.

وجاء أيضًا تكرار لفظة "نَعَمُ" يفصل بين المتأخرة وبين والسابقة بيت واحد فقط:

ما قالَ "لا" قَطُّ إِلّا في تَشَهُّدِهِ لولا التشهُّدُ كانتْ لاؤُهُ نَعَمُ.[١]

مُشْتَقَّةٌ مِنْ رَسولِ اللهِ نَبْعَتُهُ طابَتْ عَناصِرُهُ والخِيمُ والشِّيَمُ.

حَمَّالُ أَثْقالِ أَقْوامٍ إِذا فدِحوا حُلْوُ الشّمائِلِ تَحْلو عِنْدَهُ نَعَمُ.

وجاء تكرار الرويّ في بيتين متعاقبين، من غير فاصل بينهما أيضًا:

وَلَيْسَ قَوْلُكَ: مَنْ هذا؟ بِضائِرِهِ العُرْبُ تَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتَ والعَجَمُ.

يُنْمى إِلى ذُروةِ العِزِّ التي قَصُرَتْ عَنْ نَيْلِها عَرَبُ الإِسْلامِ وَالعَجَمُ.

ويجوز أن يكون قسم من هذه القصيدة منحولًا، لأنّ الفرزدق كان معروفًا عنه أنّه في شهر كمن ينحت في صخر.

---

١ – "كان" في هذا البيت زائدة، لا عمل لها، لهذا السبب ارتفعت "نَعَمُ"، فكأنّه يقول: لولا التشهُّدُ لاؤه نعمٌ.

كذلك لا يُعَدُّ النص قصـيدة إلّا إذا كان من سـبعة أبيات على الأقل، وقيل بل من عشرة على الأقل. وما كان دون هذا فقطعة.

القسم الثاني: أوزان الشعر أو بحوره

١ – مدخل: للشعر العربي ستّة عشر وزنًا، أو بحرًا، تتوزّع على خمس دوائر، في كلّ دائرة وزنان أو ثلاثة، وقد تصل إلى ستة بحور، كما هي الحال في دائرة المشتبه التي تحتوي على السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتثّ، وليس سواها في هذا العدد من البحور، فعددها في الدوائر الأخرى لا يتجاوز الثلاثة. الأولى دائرة المختلف، وفيها الطويل والبسيط والمديد؛ والثانية دائرة المؤتلف، وفيها الوافر والكامل؛ والثالثة دائرة المجتَلَب، وفيها الهَزَج والرجز والرمل؛ والرابعة دائرة المشتَبه، وفيها السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتَضب والمجتثّ؛ والخامسة هي دائرة المتّفق، وفيها المتقارِب والمتدارَك.

ونشير هنا إلى أنّ العرب زعموا أنّ الخليل بن أحمد، واضع العروض، لم يعثر على الوزن السادس عشر، فاستدركه تلميذه الأخفش، فسُمّي مُستَدرَكًا؛ غير أنّنا نشكّ في هذه المسألة، لأنّ مَن وضع الأوزان على الدوائر بكامل التعقيدات التي وردت فيها، لا يمكنه ألّا يتنبّه إلى المستدرَك حيث هو في دائرته، وهو من السهولة بمكان. وللمستدرك أسماء أخرى كثيرة سنذكرها لاحقًا.

٢ – دوائر الشعر الخليليّة:

أ – الدائرة الأولى: دائرة المختلف:

(الطويل – البسيط – المديد)

١ – الطويل:

طويلٌ له دونَ البحور فضائلُ   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وزنه الأصليّ: فعولن مفاعيلن (٤ مرات).

لا تأتي عروض هذا الوزن سالمة إلّا في التصريع، فهي في غيره مفاعلن (//ْ //ْ) (أي مقبوضة، يعني محذوفة الحرف الخامس). ويجوز في هذا الوزن ما يأتي:

١ – علله: مفاعِلن //ْ //ْ (مقبوضة)، و:فعولُ فَعولُن //ْ / //ْ /ْ (محذوفة وما قبلها مقبوضة).

٢ – زحافاته: يجوز في فعولن (//ْ /ْ) فَعولُ (//ْ /) حيثما وقعت (وهذا قبض، أي حذف الحرف الخامس). وربما دخله الكَفّ (أي حذف السابع الساكن)، فتصير: مفاعيلن (//ْ /ْ /ْ) مفاعيلُ (//ْ /ْ /)، وهذا نادر، ضعيف.

كما يمكن أن يعرف هذا الوزن الخَرْم (وهو إسقاط فاء فَعولن)، كقول أبي تمام:

هُنَّ عَوادي يوسفٍ وصواحِبُهْ   فَعُزْمًا فَقُدْمًا أدرَكَ السُؤْلَ صاحِبُهْ

فلو أدخلنا، مثلًا، همزة الاستفهام على هُنّ، أو واو العطف، أو الفاء، لأنقذنا البيت من العلّة.

وهذا مخطّط لمختصر البحر مع جوازاته:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولُ مفاعيلُ   مفاعلن

فعولُ فعولن

نماذج من بحر الطويل:

– تَمَنَّيْتَها لَمّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرى   صَديقًا فَأَعْيا أَوْ عَدُوًّا مُداجِيا

– وفاضَتْ دُموعُ العَيْنِ مِنّي صَبابَةً   على النَّحْرِ حَتّى بَلَّ دَمْعِيَ مَحْمَلي

– عَصَرْتُ فُؤادي في إِناءٍ مِنَ الهوى   وَأَدْنَيْتُهُ مِنْ مِرْشَفِ الرُّؤَساءِ

– أَبى القَلْبُ إِلّا حُبَّ بَثْنَةَ لَمْ يُرِدْ   سِواها، وَحُبُّ القَلْبِ بَثْنَةَ لا يُجْدي

– فَيا لَكَ مِنْ لَيلٍ تَقاصَرَ طولُهُ   وَما كانَ لَيلي قَبْلَ ذلِكَ يَقْصرُ

– وَقَفْتُ وَأَحشائي مَنازِلُ لِلأسى   بِهِ وَهْوَ قَفْرٌ قَدْ تَعَفَّتْ مَنازِلُهْ

– بَلينا وما تَبلى النجومُ الطوالِعُ   ويَبقى اليَتامى بَعْدَنا والمصانِعُ

– يَقولونَ لَيلى بالعِراقِ مريضةٌ   فَيا لَيْتَني كُنْتُ الطبيبَ المداوِيا

– ولَسْتُ بِحَلّالِ التّلاعِ مَخافَةً   وَلَكِنْ متى يَسْتَرْفِدِ القوْمُ أَرْفِدِ.

٢ – البسيط:

إنَّ البسيطَ لديهِ يُبسَطُ الأملُ   مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُ

وزنه الأصلي: مستفعلن فاعلن (٤ مرات).

لكنّ عروض هذا الوزن وضــربه لا يكونان ســالمين، بل مخبونان (أي: فَعِلُن).

١ – عِلَله: فَعِلُنْ (///ْ)، في فاعلنْ (/ْ //ْ)، أي مخبونة كما تُستعمل عادة، وقد ذكرنا هذا. ويجوز أيضًا: فَعْلُنْ (/ْ /ْ) (أي مقطوعة: آخر الوتد المجموع محذوف، وما قبله مُسكَن). ولكن فَعْلُنْ لا تُستَعمل إلّا إذا سُبق رويُّها بحرفِ لين عادة.

٢ – زحافاته: مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبونة). مُفتَعِلن (/ْ ///ْ) (مطويّة). وقد يكون مخبولًا (أي فيه خبن وطي)، فيصير فَعَلَتُن (////ْ)، ولكنّ هذا كريه وضعيف في البحر البسيط. وزحافات مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) لا تجوز إلّا في التفعيلة الأولى من الحشـو. ويجوز أيضًـا فَعِلُن (///ْ) في فاعلن (/ْ //ْ) (مخبونة).

أمّا مجزوؤه ومخلّعه فقد تدخل عليهما جوازات أخرى، هي، في مستفعلن (/ْ /ْ //ْ):

١ – علل: مسـتفعِلانْ (/ْ /ْ //ْ ْ) (مذيَل) – فعولن (//ْ /ْ) (مقطوع، مخبون) – مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (مقطوع).

٢ – زحافاته: هي نفسها زحافات التام.

وهنا نلفت إلى أنّ هذا الوزن يقال له **مجزوءًا** إذا بقيت مســـتفعلن في آخره على ما هي، فإذا صارت مَفعولن أو فعولن فهو **مخلّع**.

وهذا مخطّ لمختصر البحر مع جوازاته:

أ – التامّ:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مفاعلن فَعِلُنْ	مفاعلنْ فعلنْ فَعْلُنْ
مفتعلن	مفتعِلن
فَعَلَتُنْ	فعَلَتُنْ

ب – المجزوء والمخلع:

مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن
مفاعلن فعلن	مفاعلن فعِلن مستفعلانْ
مفتعلن	مفتعلن
فعلَتن	فعلَتن
مفعولن	مفعولن
فعولن	فعولن

نماذج من بحر البسيط:

– قدْ زُرْتُهُ وسيوفُ الهِنْدِ مُغْمَدَةٌ وقدْ نظَرْتُ إليهِ والسيوفُ دَمُ

– إِلى امْرِئٍ لا تُعَدّينا نَوافِلُهُ أَظْفَرَهُ اللهُ فَلْيَهْنِئْ لَهُ الظَّفَرُ

– ماذا أقولُ لَهُ لو جاءَ يَسْأَلُني إنْ كُنتُ أَكرَهُهُ أَو كُنْتُ أَهْواهُ

– لَم يَغْزُ قومًا ولم ينهَدْ إلى بَلَدٍ إلّا تقدَّمَهُ جَيْشٌ منَ الرُّعُبِ

– وَأَنْتَ مِنْ أَهْلِ بَيْتِ سوءٍ قِصَّتُهُمْ قِصَّةٌ تَطولُ

– ما هَيَّجَ الشَّوْقَ مِنْ أَطلالٍ أَضْحَتْ قِفارًا كَوَحْيِ الواحي

– وَلَّتْ لَيالي الصِّبا مَحْمودةً لَوْ أَنَّها رَجِعَتْ تِلْكَ اللَّيالْ

- أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ ملْحوبُ فالقُطَّبيّاتُ فَالجَنوبُ

٣ – المديد:

لمديدِ الشعرِ عندي صِفاتُ فاعلاتن فاعلن فاعلاتُ

وزنه الأصليّ: فاعلاتن فاعلن (٤ مرات). ولكنّه لا يُستعمَل إلّا مجزوءًا، أي سداسيًّا، لا مُثَمّنًا، فيكون: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مرّتين). ويجوز فيه ما يأتي:

١ – العلل: فاعلن (/ْ //ْ) (محذوف) – فاعلاتْ أو فاعلانْ (/ْ //ْ ْ) (مقصور) – فَعْلُنْ (/ْ /ْ) (مبتور: حذف = قطع) – فَعِلن (///ْ) (مخبون محذوف).

٢ – الزحافات: فَعِلاتن (///ْ /ْ) (خبن) – فَعِلن (///ْ) (خبن) – فَعِلاتُ (///ْ /(مشكول). وإذا حصل الشكل على هذه التفعيلة امتنع الخبن في فاعلن بعدها.

وما هو غير هذه البحور الثلاثة في الدائرة فمهمل، سماهم بعضها "المستطيل" و"الممتدّ".

وهذا مخطّط لمختصر البحر مع جوازاته:

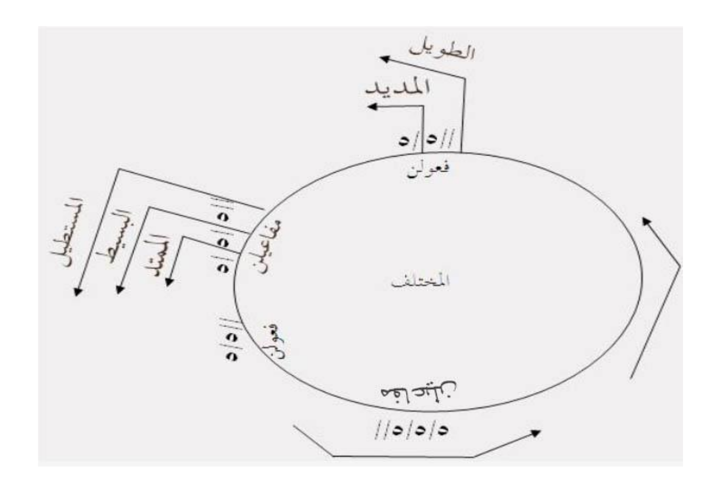
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فَعِلاتن فعِلن فَعِلاتن فعِلن

فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلن

فَعْلُنْ

فاعلانْ



نماذج من بحر المديد:

– إنّما الدنْيا بَلاءٌ وَكَدٌّ واكْتِئابٌ قَدْ يسوقُ اكْتِئابا.

– يا لَبِكرَ ٱنْشروا لي كُلَيْبًا يا لَبِكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الفرارُ؟

– إِعْلموا أَنّي لَكُمْ حافِظٌ شاهِدًا ما كُنْتُ أَو غائِبا

– أَنْضَجَتْ نارُ الهوى كَبِدي ودموعي تُطْفئُ النارا

– رُبَّ نارٍ بُتُّ أَرْمُقُها تَقْضمُ الهِنْدِيَّ وَالغارا

– لا كِتابٌ منْكَ يُطفئُ ما في فؤادي باتَ يشتَعِلُ

– عاتِبٌ ظَلْتُ لَهُ عاتِبا رُبَّ مَطْلوبٍ غَدا طالِبا

– يا لَقَومي إِنّني رَجُلٌ حِرْتُ في أَمْري وَفي زَمَني

ب – الدائرة الثانية: دائرة المؤتلف:

(الكامل – الوافر)

١ – الكامل:

كَمَلُ الجَمال من البحور الكاملُ متفاعلن متفاعلن متفاعلُ

وزنه الأصلي: متفاعلن (٦ مرات).

ويجوز في تامّه ما يأتي:

١ – العلل: فَعِلاتن (///ْ /ْ) (مقطوع)، وعندئذ يسبقه أحد حروف المدّ، ويصحّ أن يُستبدَل به مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (إضمار) – فعِلن (///ْ) (أحذّ) – فِعْلُن (/ْ /ْ) (أحذّ + مضمر)، وفي حالَي فَعِلُن وفَعْلُن يجب أن تكون العروض فَعِلن.

٢ – الزحافات: مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) (مضمر) – مفاعلن (//ْ //ْ) (موقوص) – مفتعلن (/ْ ///ْ) (مخزول: إضمار + طيّ)، ولكن مفتَعِلن مكروهة، ومفاعِلن ضعيفة في هذا البحر.

أمّا مجزوؤه فيجوز فيه، إلى جانب ما ذكرنا، ما يأتي:

١ – العلل: متفاعِلاتُن (///ْ //ْ /ْ) (مرفَّل) – متفاعلانْ (///ْ //ْْ) (مذيَّل).

٢ – الزحافات: هي نفسها زحافات التام.

ويجب أن ترد متفاعلن مرة واحدة على الأقلّ منعًا من التباسه بالرجز.

وهذا مخطّ لمختصر البحر مع جوازاته:

أ – التامّ:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مستفعلن   فعلاتن   فَعِلاتن – مفعولن

مفاعلن   فعِلن ← فَعِلن

مفتعلن   فعِلن ← فَعْلُن

فعلتن

ب – المجزوء:

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

متفاعلانْ – مستفعلانْ

متفاعلاتن – مستفعلاتن

نماذج من بحر الكامل:

- عَفَتِ الديارُ مَحَلُّها فمُقامُها   بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
- صَلّى لَهَا حَيًّا وكانَ وَقودَها   مَيْتًا ويَدْخُلُها مَعَ الفُجّارِ
- بَلَدُ الفلاحَةِ لوْ أتاها جَرْوَلٌ   أعني الحُطَيْئَةَ لاغْتدى حَرّاثا
- وَإِذا أرادَ اللهُ نَشْرَ فَضيلةٍ   طُوِيَتْ أتاحَ لَهَا لِسانَ حَسودِ
- يا رُبَّ بَيْتٍ زُرْتُهُ فَكأنّما   قَدْ ضَمَّني مِنْ ضِيقِهِ سِجْنُ
- المَوْتُ بَينَ الخَلْقِ مُشتَرَكٌ   لا سوقَةٌ تَبقى ولا مَلِكُ
- وَإِذا افْتَقَرْتَ فلا تَكُنْ   مُتَخَشِّعًا وَتَجَمَّلِ
- جَدَثٌ يكونُ مُقامُهُ   أَبَدًا بِمُختلفِ الرّياحْ
- وَإِذ سَأَلْتُ تقولُ: لا   وَإِذا سَأَلْتَ تَقولُ: هاتِ
- وإِذا هُمُ ذكروا الإسا   ءَةَ أَكثَروا الحَسَناتِ
- بالورْدِ إنْ سَمَحَتْ يَدا   كَ وبالأقاحي بَعْدَهُنَّهْ

٢ – الوافر:

بحور الشعر وافرُها جَميلُ   مفاعلتن مفاعلتن فعولُ

أصـله: مفاعلتن (٦ مرات). ولكنه لا يسـتعمل إلّا مقطوفًا، فتصـير كلٌّ من تفعيلة الضرب والعروض (فعولن) (//ْ /ْ). وجوازاته هي:

١ – العلل: لا تتغيّر فعولن (//ْ /ْ) إذا استوفى البيت تفعيلاته كلّها.

٢ – الزحافات: مفاعيلن (//ْ /ْ /ْ) (معصوب) – مفاعيلُ (//ْ /ْ /) (منقوص: عصب + كفّ) – مفاعِلُن (//ْ //ْ) (معقول). ولكن العقل مستكره، والنقص ضعيف، لذا فإن استعمال مفاعيلُ ومفاعلن نادر. فإذا كان البحر مجزوءًا وجب أن ترد مفاعلتن (//ْ ///ْ) مرّة على الأقل لتمييزه عن الهزج. وقد تأتي فيه فعولن (//ْ /ْ) في الضرب والعروض.

وما هو غير هذين البحرين في الدائرة فمهمل، سماه بعضهم "المتوفّر".

وهذا مخطّط لمختصر البحر مع جوازاته:

١ ـ التامّ:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعيلن

مفاعلن

مفاعيلُ

٢ – المجزوء:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعيلن فعولن ← فعولن

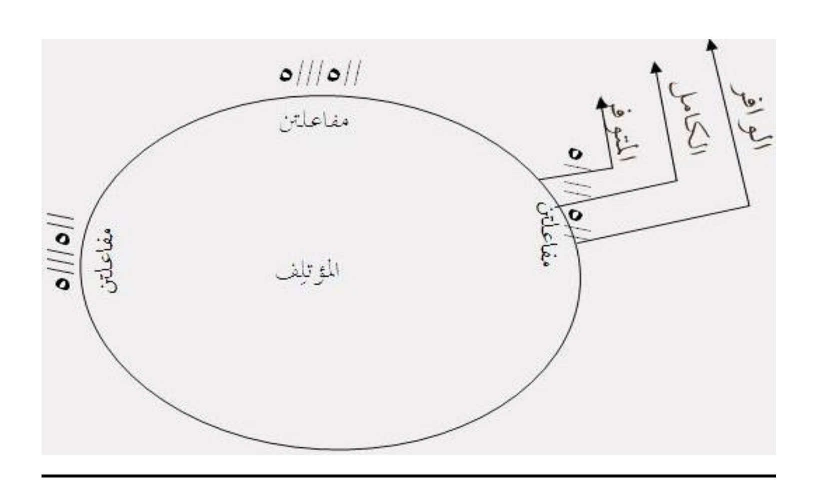
مفاعِلن

مفاعيلُ

نماذج من بحر الوافر:

– مُشَعْشَعَةً كَأنّ الحصَّ فيها إذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا

– ومَعذِرَةُ اليراعةِ والقوافي جَلالُ الرّزْءِ عَنْ وَصفٍ يدقُّ
– إذا أَثْنى عَلَيَّ القومُ يومًا بِخَيْرٍ لَيسَ فِيَّ فذاكَ هاجِ
– أَخٌ لي عندَهُ أَدَبُ صَداقَةُ مِثْلِهِ نَسَبُ
– صَحا والفجرُ يرمُقُنا بِطَرْفٍ نائمٍ صاحِ
– وقابَلَتِ النسيمَ وقدْ تَعَرَّتْ بمعْتَدِلٍ أَرَقَّ مِنَ الهواءِ
– أَيا مَنْ لَيسَ لي مِنْهُ مُجيرُ بِعَفْوِكَ مِنْ عذابي أَسْتَجيرُ
– لِعيْنيكَ احْتَمَلْنا ما احْتمَلْنا وبالحرمانِ والذُّلِّ ارْتضَيْنا
– فَهَلّا تَرْحَمينَ فَتًى عَلَيْكِ هَواكِ قدْ أَمَرا
– إلى خودٍ مُنَعَّمَةٍ خَفَفْنَ بها وَفَدّينا



ج – الدائرة الثالثة: دائرة المُجتَلَب:
(الهزج – الرجز – الرمل)

١ – الهزج:

على الأهزاج تسهيلُ مفاعيلن مفاعيلُ

وزنه الأصـــلي: مفاعيلن (٦ مرات). ولكنه لا يُســتَعمل إلّا مجزوءًا، أي مفاعيلن (٤ مرات). وجوازاته هي:

١ – العلل: فعولن (//ْ /ْ) (محذوف).

٢ – الزحافات: مفاعيلُ (//ْ /ْ /) (مكفوفة) – مفاعلن (//ْ //ْ) (مقبوضة)، ولكنّ القبض قبيح.

وربما عرفت التفعيلة الأولى من هذا البحر الخَرَم، فتصـــير فاعيلن (/ْ /ْ /ْ)، ولكن هذا مستقبح.

وهذا مخطّط لمختصر البحر مع جوازاته:

مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلُ	
مفاعلنْ	
فاعيلن (في الأولى فقط)	فعولن

نماذج من بحر الهزج:

– بَكَتْ عَيني على ذَنْبي   وما لاقَيْتُ مِنْ كَرْبي

– ألا لَيْلُكَ لا يَذْهَبْ   وَنيطَ الطَّرْفُ بالكَوْكَبْ

– أَلَمْ تَعْلَمْ بِأَنَّ الدَّهْرَ   يُعْطي بَعْدَما يَمْنَعْ

– أَتَبْكينَ على الصَّبْرِ   وَقَوْمٌ حُرِموا الصَّبْرا

– هَبِ الدُّنْيا تُواتيكا   أَلَيْسَ الموتُ يَأْتيكا

– وما ظَهْري لِباغي الضَّيْـ   ـيْمِ بِالظَّهْرِ الذَّلولِ

– كُلوا يا أَيُّها السّادَهْ   كَما تُنْكِرُهُ العادَهْ

- إلى هِنْدٍ صَبا قَلْبي وَهِنْدٌ مِثْلُها يَصْبي

٢ – الرجز:

فِي أبحُرِ الأرجازِ بحرٌ يسهلُ مستفعلن مستفعلن مستفعلُ

وزنه الأصلي: مستفعلن (٦ مرات). وجوازاته هي التالية:

١ – العلل: مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (مقطوع).

٢ – الزحافات: مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبون) – مفتعلن (/ْ ///ْ) (مطوي) – فَعَلَتُن (////ْ) (مخبول: خبن + طي)، وهو غير مستحسن، لأنّ فيه توالي اربع حركات، ولكنّه مقبول.

ويجوز في هذا البحر أيضا فَعولن (//ْ /ْ) (مقطوع – مخبون) في الضرب من مَفعولن، ولكنّها كالزحافات لا تلزم. وقد سُمّيَ هذا البحر "حمار الشعر" لسهولة النظم عليه، ولأنّ ما يُباح للراجز عادة لا يُباح للشاعر، فقد يجعل قوافيه مزدوجة، أي لكلّ بيت رويّ خاص، به يتغيّر في البيت التالي، وقد يلتزم الرجّاز قافية واحدة في العروض والضرب تلزم الأبيات كلّها، ويمكن أن يعتبر هذا شطرًا للأبيات (أي أنّ أبياته مشطورة).

وهذا مخطّط لمختصر البحر مع جوازاته:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعلن مفعولن – فعولن

مفتعلن

فعَلَتن

نماذج من بحر الرجز:

– فَقُلْتُ لِلفَهّادِ: فامْضِ وانْفَرِدْ وَصِحْ بِنا إنْ عَنَّ ظَبْيٌ واجْتَهَدْ

– كلامُنا لَفْظٌ مُفيدُ كاسْتَقِمْ واسْمٌ وفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الكَلِمْ

– نَحْنُ نُصَلّي والبُزاةُ تَخرجُ مُجَرَّداتٍ والخيولُ تُسْرَجُ

– يا مَنْ إِلَيْهِ أَشْتَكي مِنْ هَجْرِهِ هَلْ أَنْتَ تَدري لَوْعَةَ المهجورِ

– قَدْ صنَعَتْ بي عِنْدَ حاجَةِ الوَغى ما لمْ يكُنْ يَصْنَعُهُ بِيَ العِدا

– لي جَدَّةٌ ترْأَفُ بي أَحْنى عَلَيَّ مِنْ أَبي

– مَوْلايَ مَهْلًا في الظّنونِ واتَّئِدْ إِنَّ مِنَ الظنِّ اتِّئادًا وَأَذى

– قَدْ يَظْفرُ الباحِثُ بالعَنقاءِ فيهِ ولا يرى ابْنَةَ السّماءِ

٣ – الرمَل:

رَمَلُ الأبحُرِ ترويهِ الثِقاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

وزنه الأصلي: فاعلاتن (٦ مرات). ولكن يصحّ في هذا البحر إذا تغيّرت عروضه ألّا يتغير ضربه. وجوازاته هي الآتية:

١ – العلل: فَعِلُن (///ْ) (محذوف + مخبون) – فاعلن (/ْ //ْ) (مخبون)، وليس ملزِمًا أن نستعمل فَعِلُن (///ْ) دائمًا، لأنّ أصل التفعيلة هو فاعلن (/ْ //ْ) – فاعلانْ (/ْ //ْْ) (مقصور).

٢ – الزحافات: فَعِلاتن (///ْ /ْ) (مخبون) – فاعلاتُ (/ْ //ْ /) (مكفوف)، وفي هذه الحال لا تقع بعدها فعلاتن.

أمّا مجزوؤه فجوازاته هي، بالإضافة إلى ما ذكرنا:

١ – العلل: فاعلاتانْ (/ْ //ْ /ْْ) (مُسبَغ).

٢ – الزحافات: هي نفسها زحافات التام.

ولا بد لنا من الإشـــارة إلى أن فَعِلن (///ْ) التي تقع في فاعلن (/ْ //ْ) ليســـت ملزمة في الضـــرب، ومثلها فَعِلاتن (///ْ /ْ) التي تقع في فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ)، وفَعِلاتانْ (///ْ /ْ ْ) التي تقع في موقع فاعلاتانْ (/ْ //ْ /ْ ْ).

وهذا مختصر لمخطط البحر مع جوازاته:

١ – التامّ:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فَعِلاتُن   فاعلن ← فاعلاتن

فاعلاتُ   فاعلن ← فاعلن – فعِلن

فاعلن ← فاعلانْ

٢ – المجزوء:

فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن

فَعِلاتن   فاعلاتانْ

فاعلاتُ

نماذج من بحر الرمل:

– ليتَ هندًا أَنْجَزَتْنا ما تَعِدْ   وشَفَتْ أَنْفُسَنا مِمّا تَجِدْ

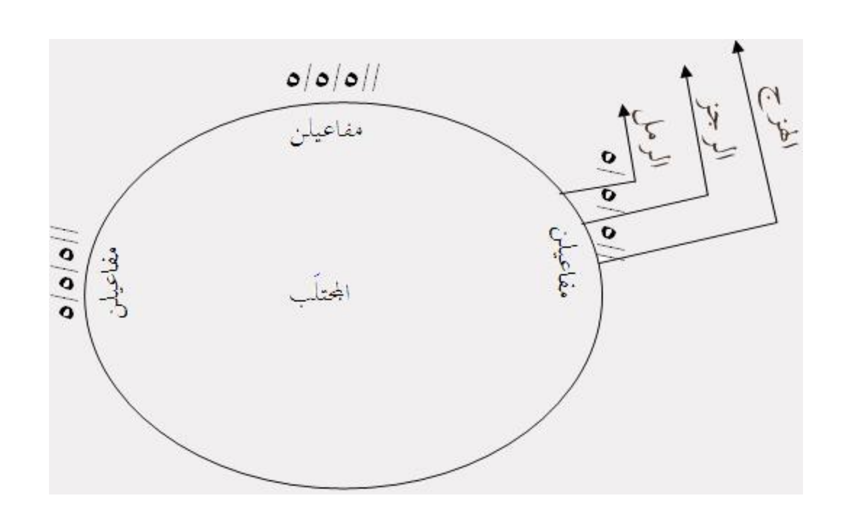
– قَدْ خَلَوْنا فَتَمَنَّيْنَ بِنا   إِذْ خَلَوْنا اليَوْمَ نُبْدي ما نُسِرْ

– سِرْ كما تَهْوى على أشلائِنا   وَعلى الماضي الذي جازَ السماءْ

– حينَ ضاقَ البرُّ والبَحْرُ بِهِمْ   أَسْرَجوا الريحَ وساموها اللِجاما

– خَفِيَ المحبوبُ مِنْهُ   وبَدا المكروهُ فيهِ

– أَوْ تُراني أَرْتَجي وَصْ لَكَ يَوْمًا؟ كَيْفَ أَرْجوكْ
– مُذْ بَدا زادَ الشَجَنْ مَنْ بِهِ قَلْبي افْتَتَنْ
– هَذِهِ الكَعْبةُ كُنّا طائِفيها والمصَلّينَ صَباحًا وَمساءَ
– يا حَبيبي كُلُّ شَيْءٍ بقضاءْ ما بأيدينا خُلِقْنا تُعَساءْ
– ساءَكَ الدهْرُ بشَيْءٍ وَبِما سَرَّكَ أَكْثَرْ



د – الدائرة الرابعة: دائرة المُشتَبَه:

(السريع – المنسرح – الخفيف – المضارع – المقتضب – المجتثّ)

١ – السريع:

بحرٌ سريعٌ ما له ساحِلُ، مستفعِلن مستفعلن فاعلُ

وزنه الأصلي: مستفعلن مستفعلن مَفْعولاتُ (مرّتين)، ولكنّه لا يُستعمل هكذا، بل يكون ضربه وعروضه فاعلن (/ْ //ْ) (مكشوف + مطويّ)، لا مفعولاتُ (/ْ /ْ /ْ /). وجوازاته هي:

١ – العلل: فاعلانْ (/ْ //ْْ) (موقوف + مطوي) – فَعْلُن (/ْ /ْ) (أصلَم) – مفعولانْ (/ْ /ْ /ْْ) (مشطور + موقوف)، وهاتان التفعيلتان، عمومًا، قليلتان، غير مشهورتين.

٢ – الزحافات: مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبون) – مفتعلن (/ْ ///ْ) (مطويّ) – فَعَلَتُن (////ْ) (مخبول: خبن + طي)، وهذه التفعيلة قليلة جدًّا في هذا البحر، وهي قبيحة.

ولا بدّ من أن نلفت إلى أنّ هذا البحر لا يستعمل مجزوءًا لأنّه عندها يصير رجزًا.

وهذا مختصر لمخطّط البحر مع جوازاته:

مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن
مفاعلن	فاعلانْ
مفتعلن	فَعْلُنْ
فعَلَتُنْ	مفعولانْ

نماذج من بحر السريع:

– قالَتْ ولَمْ تَقصُدْ لِقَيْلِ الخَنا   مَهْلًا لَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسماعي

– سُبْحانَ مَنْ لا شَيْءَ يَعْدِلُهُ   كَمْ مِنْ غَنِيٍّ عَيْشُهُ كَدَرُ

– وَعاشَ طولَ العُمْرِ في راحةٍ   يَحْسُدُهُ مَنْ ماتَ مِنْ غَمِّهِ

– إقْبَلْ مِنَ العَيْشِ تَصاريفَهُ وَارْضَ بِهِ إنْ لانَ أَوْ إنْ خَشُنْ
– مَقالَةُ السوءِ إلى أهْلِها أَسْرَعُ مِنْ مُنْحَدَرِ السائِلِ
– يا زَوْرَقَ النورِ إلى جَنَّتي طيري على الأمْواجِ طَيْرَ العُقابْ
– ونشوةُ الحُبِّ إذا أَفْرَطَتْ بالصَّبِّ جازَتْ نَشْوَةَ الخَمْرِ
– حَتّامَ تَقضي العُمْرَ مُنْتَقِلًا في الأَرْضِ لا تَأْوي إلى وَطَنِ
– مَنْ طَلَبَ العِزَّ لِيبقى بِهِ فَإِنَّ عِزَّ المرْءِ تَقْواهُ

٢ – المنسرح:

مُنسَرِحٌ فيهِ يُضرَب المَثَلُ مستفعِلن فاعلاتُ مُفتعلُ

وزنه الأصلي: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن، ولكنّه نادرًا ما يستعمل كذلك، بل يكون في الأكثر: مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن (أي إننا نستعمل التفعيلة الثانية منه مَطوية). ويجوز أن ترد بعض أبياته مع مفعولاتُ في الحشو، من غير أن تثبت في القصيدة كلّها. وجوازاته هي:

١ – العلل: مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (مقطوع)

٢ – الزحافات: مُفتَعِلن (/ْ ///ْ) (مطوي) – مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبون) – فَعَلَتُن (////ْ)، ولكن هذه التفعيلة قبيحة ونادرة الاستعمال في هذا البحر.

ونلفت إلى أنّ هذا البحر يمكن أن يُستعمل منهوكًا، وفي هذه الحال يمكن أن تكون تفعيلة ضربه إمّا مفتعلنْ، أو مفعولنْ، أو مفعولانْ.

وهذا مختصر لمخطّط هذا البحر مع جوازاته:

مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن مستفعلن مفعولاتُ مفتعلنْ

مفاعلن فاعلاتُ مفعولنْ

فَعَلَتُنْ

نماذج من بحر المنسرح:

- يا رِئْمُ هاتِ الدّواةَ والقَلَما أَكْتُبُ شَوْقي إِلى الذي ظَلَما
- عليلةٌ بالشآمِ مفردَةٌ باتَ بِأَيْدي العِدى مُعَلِّلُها
- ما زالَ يَطْوي الزّمانُ عَقْرَبَها حتّى طَواها الزّمانُ لِلأَبَدِ
- إِنَّ ابنَ زَيْدٍ لا زالَ مسْتعمِلًا لِلخيرِ يُفْشي في مِصْرِهِ العُرُفا
- يَضربُ الخوفُ والرجاءُ إِذا حَرَّكَ موسى القَضيبَ أَوْ فَكَّرْ
- ما أَبْيَنَ الفَضْلَ في مَغيبِ مَسا أَوْرَدَ مِنْ رَأْيِهِ وَما أَصْدَرْ
- فارغَبْ إِلى اللهِ لا إِلى بَشَرٍ مُنْتَقِلٍ في البِلى وفي الغِيَرِ

٣ – الخفيف:

يا خفيفًا خفّت به الحركاتُ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ

وزنه الأصلي: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (مرّتين). وجوازاته هي:

١ – العلل: مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (مشعّث)، ويجوز كذلك فَعِلاتن (///ْ /ْ)، ويجوز فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ) بلا تغيير – فاعلن (/ْ //ْ) (محذوف)، ويجوز فَعِلن (///ْ) (مخبون)، وتكون العروض أيضًا محذوفة، ويُستَحسَن فيهما عندئذ الخَبن معًا (فَعِلُن ///ْ).

٢ – الزحافات: فَعِلاتُن (///ْ /ْ) (مخبون) – مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبون) – مفتعلن (/ْ ///ْ)(مطويّ).

أما مجزوؤه فجوازاته هي:

١ – العلل: فَعولن (//ْ /ْ) (مقصور).

٢ – الزحافات: هي نفسها زحافات التام.

وتجدر الإشـــارة إلى أن فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ) يجوز فيها فاعلاتُ (/ْ //ْ /) (مكفوف)، ويجوز في مســـتفعلن (/ْ /ْ //ْ) مســـتفعلُ (/ْ /ْ //) (مكفوف)، ولكنهما لا يتعاقبان على هذا الشكل. وقد تصيران: فَعِلاتُ (///ْ /) (مشكول) ومفاعلُ (//ْ //) (مشكول)، وهذا قبيح وضعيف.

وهذا مختصر لمخطط هذا البحر مع جوازاته:

أ – التامّ:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فَعَلاتن مفاعلن مفعولن – فاعلاتن

فاعلات مفتعلن

فَعِلاتُ مستفعِلُ

مفاعلُ

فَعِلُنْ ← فَعِلن

ب – المجزوء:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

فَعِلاتن مفاعلن فعولنْ

فاعلات مفتعلن

فَعلاتُ مستفعلُ (ومفاعِلُ)

نماذج من بحر الخفيف:

- إنَّ في الحُسْنِ يا دَليلَةُ أَفْعًى كَمْ سَمِعْنا فَحيحَها في السريرِ
- غَيرَ روحي فالشِّعْرُ فَكَّ جَناحَيْـ ـها فَطارَتْ في الجوِّ فَوْقَ نُسورِهْ
- صِنْتُ نَفْسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفْسي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدا كُلِّ جِبْسِ
- آذَنَتْنا بِبَيْنِها أَسْماءُ وَالغَواني يَغُرُّهُنَّ الثَّناءُ
- إنْ قَدَرْنا يَوْمًا على عامِرٍ نَنْتَصِفْ مِنْهُ أَوْ نَدَعْهُ لَكُمْ
- نامَ صَحْبي وَلَمْ أَنَمْ مِنْ خَيالٍ بِنا أَلَمْ
- كُلُّ خَطْبٍ إنْ لَمْ تَكو نوا غَضِبْتُمْ يَسيرُ
- يا كَثيرَ العِنادِ أَنْتَ حُبُّ الفؤادِ
- كَمْ كَريمٍ أَزْرى بِهِ الدَّهْرُ يَوْمًا وَلَئيمٍ تَسْعى إِلَيْهِ الوفودُ
- ذَكِّريني فَقَدْ نَسَيْتُ وَيا رُبَّ ذِكْرى تُعيدُ لي طَرَبي

٤ – المضارع:

تُعَدُّ المضارعاتُ: مفاعيلُ فاعلاتُ

وزنه الأصليّ: مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن (مرّتين)، ولكنّه لا يُستعمَل إلّا مجزوءًا مقبوض الأولى، فيصير: مفاعيلُ فاعلاتن (مرّتين). وجوازاته هي:

١ – العلل: تبقى فاعلاتن (/ْ //ْ /ْ) عينَها في الضرب.

٢ – الزحافات: مفاعِلن (//ْ //ْ) (مقبوض) – مفاعيلن (//ْ /ْ /ْ) (مكفوف)، ولا يجتمع القبض والكفّ معًا في مفاعيلن، ولكن التفعيلة لا تخلو من أحدهما – فاعلاتُ (/ْ //ْ /) (مكفوف)، وهذا في العروض.

ملاحظة: لم يثبت أنّ العرب نظموا على هذا البحر قديمًا، لذلك أنكره الأخفش تلميذ الخليل، ورأى بعضهم أنّهم ربما استمدّوه من دائرة المشتَبَه نفسها.

وهذا مخطّط لرسم البحر مع جوازاته:

مفاعيلُ فاعلاتن مفاعيلُ فاعلاتن

مَفاعِلنْ فاعلاتُ

مفاعيلن

نماذج من بحر المضارع:

- مَتى تَسْمَحُ الليالي بِأَنْ يُشْرِقَ الصّباحُ؟
- أَلا مَنْ يَبيعُ نَوْمًا لِمَنْ قَطُّ لا يَنامُ
- بَنو سَعْدٍ خَيْرُ قَوْمٍ لِجاراتٍ أَوْ مَعانِ
- دَعاني إِلى سُعادِ دَواعي هَوى سُعادِ
- وَقَدْ رَأَيْتُ الرجالَ فَما أَرى مِثْلَ زَيْدِ
- وَفي الرِّكابِ حَريبٌ مِنَ الغرامِ وَمُثرى
- لَئِنْ كانَ لَيْسَ يشكو لقَدْ هَدَّهُ السّقامُ

٥ – المقتَضَب:

إقتضِب كما سألوا فاعلاتُ مُفتَعِلُ

وزنه الأصلي: مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن (مرّتين)، ولكنّه نادرًا ما يُستعمَل غير مجزوء، وبعروض وضرب مطويين: مفتعلن (/ْ ///ْ)، وبحشو

مطويّ أيضًا: فاعلاتُ (/ْ //ْ /)، فيصير الوزن: فاعلاتُ مفتعلن (مرّتين).

وجوازاته هي:

١ - العلل: تبقى مفتعلن (/ْ ///ْ) كما هي في العروض والضرب.

٢ - الزحافات: مفاعيلُ (//ْ /ْ /) (مخبون مفعولاتُ)، لكن الخبن هنا لا يجتمع والطيّ، فلا يُقال: مفاعلُ – مفعولاتُ (/ْ /ْ /ْ /).

وهذا مخطّط لرسم البحر مع جوازاته:

فاعلاتُ مفتعِلُنْ فاعلاتُ مفتعلنْ

مفاعيلُ

مفعولاتُ

نماذج من بحر المقتَضب:

- حَفَّ كأْسَها الحَبَبُ فَهْيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ
- أَقْبَلَتْ فَلاحَ لها عارِضانِ كالسَّبَجِ
- عاذِلَيَّ حَسْبُكُما قدْ غَرِقْتُ في لُجَجِ
- ضَوْعُها سَنًا وَعلى الـ إثْرِ غَيْمَةُ الأَرَجِ
- أَوْ فَمُ الحَبيبِ جَلا عَنْ جُمانِهِ الشَّنَبُ
- لا أَدْعوكَ مِنْ بُعُدٍ بَلْ أَدْعوكَ مِنْ كَثَبِ
- الليوثُ مائلَةٌ والظباءُ تَنْسَرِبُ
- أَتانا يُبَشِّرُنا بالبيانِ والنّذُرِ

٦ – المجتثّ:

إجتُثَّتِ الحرَكاتُ مستفعِلن فاعلاتُ

وزنه الأصلي: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن (مرّتين)، ولكنّه لا يستعمل إلّا مجزوءًا. وجوازاته هي:

١ – العلل: مفعولن (/ْ /ْ /ْ) (مشعّث)، ولكن إذا استُعمل الضرب مشعّثًا لم يلزم القصيدة كلها، بل كان عارضًا.

٢ – الزحافات: مفاعلن (//ْ //ْ) (مخبون) – مستفعلُ (/ْ /ْ //ْ) (مكفوف)، ولا يجوز مفاعلُ (//ْ //ْ) (مشكول: خبن + كفّ) – فَعلاتن (///ْ /ْ) (مخبون) – فاعلاتُ (/ْ //ْ /) (مكفوف)، ولا يجتمع فيها أيضًا الخبن والكفّ، فلا تجوز فعلاتُ (///ْ /).

وهذا مخطط لرسم البحر مع جوازاته:

مستفعلن فاعلاتن مستعفعلن فاعلاتن

مفاعلن فَعلاتن مفعولن

مستفعلُ فاعلاتُ

نماذج من بحر المجتثّ:

– هَلْ مُسْعِدٌ لِبُكائي بِعَبْرَةٍ أَوْ دُعاءِ

– لِمْ لا يَعي ما أَقولُ ذا السيِّدُ المأْمولُ

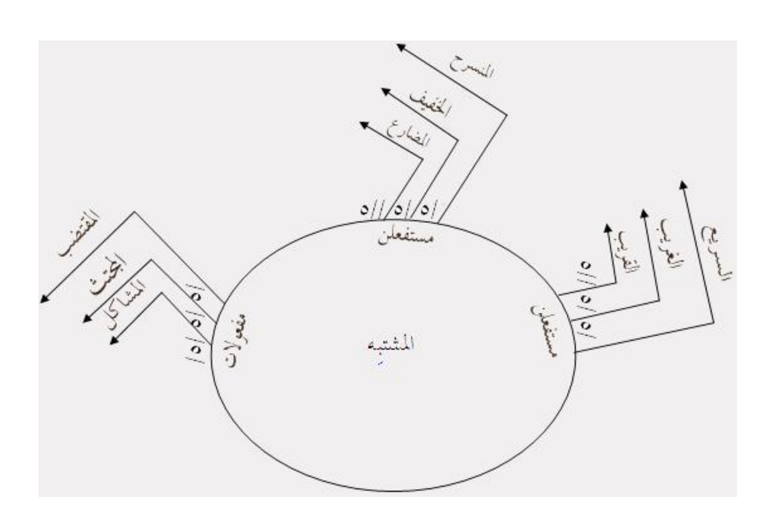
– لا أَرْكَبُ البَحْرَ أَخْشى عَلَيَّ مِنْهُ المعاطِبْ

– لا تأْمَنِ الدَّهْرَ وَالْبَسْ لِكُلِّ حالٍ لِباسا

– ماذا تَرى لَيْتَ شِعْري في أَمْرِنا أُمُّ عَمْرٍو؟

- لِكُلِّ نَوْعٍ جَمالٌ يَسْبي النُّهى مِرْآهُ

ولا بدّ من أن نلفت أخيرًا إلى أنّ البحور المهملة في هذه الدائرة سمّاها بعضهم "المشاكِل"، و"القريب"، و"الغريب".



هـ – الدائرة الخامسة: دائرة المُتَّفِق:

(متقارب – متدارَك)

١ – المتقارَب:

عن المتقارب قال الخليلُ: فعولن فعولن فعولن فعولُ

وزنه الأصلي: فعولن (٨ مرات). وجوازاته هي:

١ – العلل: فعولْ (//ْ ْ) (مقصــور) -فَعَلْ (//ْ) (محذوف).

وقيل تجوز فيه فَعْ (/ْ) أيضًا، ولكنّها قبيحة لأنّها صوت قصير جدًّا في هذا المكان.

٢ – الزحـافـات: فعولُ (//ْ /) (مقبوض) – عولن (/ْ /ْ) (أخرم)، ويكون للتفعيلة الأولى في أوّل البيت، وهو مكروه ونادر – عولُ (/ْ /) (الثَرْم)، وهو تفعيلة الخرْم محذوفة الساكن الأخير، وهو مكروه أيضًا في التفعيلة الأولى من أوّل البيت – وربما دخلت فَعَلْ (//ْ) على العروض أيضًا من غير أن تلزمه.

وهذا مخطّط لرسم البحر مع جوازاته:

فعولن فعلون فعولن فعولن	فعلون فعولن فعولن فعولن
فعولُ فعَلْ	فعولْ
عولُنْ	فعَلْ
عولُ	فَعْ

نماذج من بحر المتقارب:

– إذا الشَّعْبُ يومًا أرادَ الحياةَ	فلا بُدَّ أَنْ يَستجيبَ القدَرْ
– وَكُنّا نَعُدُّكَ للنّائباتِ	فَها نَحْنُ نَطلبُ منْكَ الأمانا
– تُنافِسُ في جَمْعِ مالٍ حُطامٍ	وكُلٌّ يَزولُ وَكُلٌّ يَبيدْ
– خَليلَيَّ عوجا عَلى رَسْمِ دارٍ	خَلَتْ مِنْ سُلَيمى وَمِنْ مَيَّهْ
– فَفي حَلَبٍ عُدَّتي	وَعِزّيَ والمفْخَرُ
– تَعَفَّفْ وَلا تَبْتَئِسْ	فَما يَقْضِ يَأْتيكا
– إِذا أَنا أَقبَلْتُ يَهْتفُ باسم ٱلـ	ـعَظيمُ وَيحْبو الرضيعُ إِلَيّا
– هَجَرْتُ القِفارَ وَأَطْلالَها	وَتِلْكَ الحَزونَ وَأَجْبالَها
– فَلا القلْبُ ناسٍ لِما قدْ مضى	وَلا تارِكٌ أَبَدًا غَيَّهْ

- وَنَمْنَحُهُ وِدَّنا فَيَلْهو بِهِ في جَذَلْ
- وَيَوْمٌ كَأَنَّ شُعاعَ الصَبا حِ كَساهُ مَطارِفَ مِنْ عَسْجَدِ

٢ – المتدارَك (المســتدرَك، المحدَث، الخَبَب، الرقّاصــات، المُختَرَع، الشقيق، ضرب الناقوس، قطر الميزاب):

حرَكاتُ المحدِث تنتقلُ فعِلن فعِلن فعِلن فعِلُ

وزنه الأصلي: فاعلن (٨ مرات). وجوازاته هي:

١ – العلل: لا تتغيّر فاعلن (/ْ //ْ) عادةً في الضـــرب ولا في العروض، ولكنّ÷ا يمكن أن تصير في بعض الأشعار فاعلانْ (/ْ //ْْ).

٢ – الزحافات: فعِلن (///ْ) (مخبون)، وإذا سـقطت فاعلن (/ْ //ْ) واسـتعمل الخبن في التفعيلات كلّها صـار الوزن خببًا؛ وعندئذ تصـحّ فيه فَعْلُن (/ْ /ْ) (مقطوع)، ولم يســمع القطع في حشــو بيت شـعريّ إلّا في هذا الوزن. وإذا دخلت فَعْلُن (/ْ /ْ) على الثماني التفعيلات الّتي في البيت سُمّي "ضَرب الناقوس" أو "قطر الميزاب" وقد يُدعى "الرقّاصات".

وتجدر الإشـارة إلى أن الرواة ذكروا أنّ الخليل، عندما وضـع عروضـه، لم يذكره، بل استدركه تلميذه الأخفش، فسُـمّي مُستدرَكًا، ومتدارَكًا، وسمّي أيضًـا محدَثًا لحداثة عهده. على أنّ هذه الرواية تفتقر إلى المنطق (كما أشرنا في مكان ســابق)، لأنّ الخليل إذا كان قد اســتنبط أوزانه على دوائر، كما زُعِم، فكيف يمكنه أن يُهمل هذا الوزن البسيط وهو مقلوب فَعولن؟!

وهذا مخطّط لرسم البحر مع جوازاته:

أ – المتدارك:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فَعلنْ   فاعلانْ

ب – الخبب:

فعِلن فعلن فعلن فعلن   فعلن فعلن فعلن فعلن

فَعْلُنْ

نماذج من بحر الخبب:

– يا لَيْلُ، الصَّبُّ متى غَدُهُ؟   أَقِيامُ الساعَةِ مَوْعِدُهُ؟

– يا بَني عامِرٍ قَدْ تَجَمَّعْتُمُ   ثُمَّ لَمْ تَدفَعوا الضَّيْمَ إِذْ قُمْتُمُ

– هذهِ دارُهُمْ أَقْفَرَتْ   أَمْ زُبورٌ مَحَتْها الدّهورُ؟

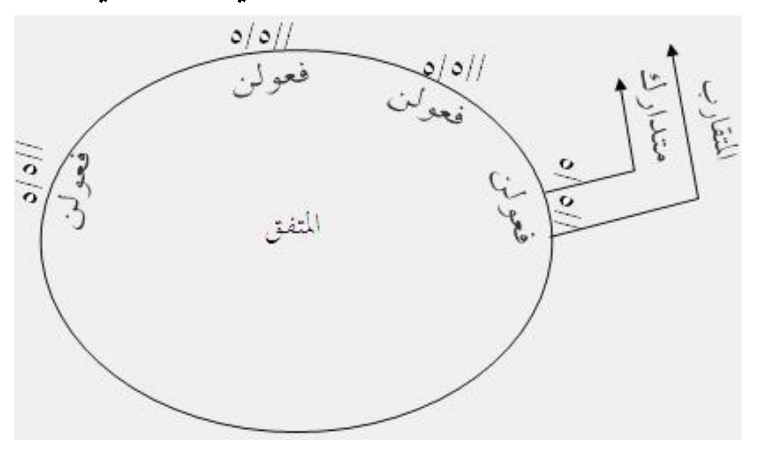
– ما لي مالٌ إِلّا دِرْهَمْ   أَوْ بُرْذَوْني ذاكَ الأَدْهَمْ.

– أَيُّها الرَّبْعُ كُنْ مُسْعِدي   كانَ لي فيكَ عَيْشٌ هَني.

– مُضناكَ جَفاهُ مَرْقَدُهُ   وبَكاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ

– كُرَةٌ طُرِحَتْ بِصَوالِجَةٍ   فتَلَقَّفَها رَجُلٌ رَجُلُ

– زارَني زَوْرَةً طَيْفُها في الكَرى   فاعْتَراني لِمَنْ زارَني ما اعْترى.



أخيرًا، جمع بعضهم أسماء البحور في بيتين لتسهيل حفظها، والبيتان هما:

طويلٌ يمدُّ البسيطَ بالوَفْرِ كاملٌ، ويهزج في رجْزٍ ويُرفِلُ مسرعا

فسَرِّحْ خفيفًا ضارِعًا تقتضبْ له مَن اجتثّ مِن قرْبٍ ليُدرِكَ مَطمَعا

٣ – الضرورات الشعرية:

لتسهيل النظم وتخفيف القيود التي تلجم الشاعر أباحوا للناظم أمورًا لا تُباح لسواه، هي الضرورات الشعرية، لهذا قيل: يحقّ للشاعر ما لا يحقّ لسواه. ويمكن أن ندرج هذه الضرورات الشعريّة في ثلاثة اقسام:

أ – الضرورات المقبولة:

١ – قَصر الممدود: السماء = السما.

٢ – تخفيف الحرف المشدَّد في رويّ القافية: يستبدّ = يستبدْ

٣ – صرف الممنوع من الصرف، ومنع المنصرف: معاملُ = معاملٌ / باردٌ = باردُ (والمنع ضعيف). ومن هذا قول امرئ القيس في المعلّقة:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ تقولُ لكَ الويلاتُ إِنَّكَ مُرْجِلي

فقد صرف الاسم المؤنث "عُنيزة" وهو ممنوع من الصرف.

ومن هذا القبيل أيضًا قول الشاعر:

وَما كانَ حصْنٌ ولا فارسٌ يَفوقانِ مِرْداسَ في مَجْمَعِ

فقد منع "مرداسَ" من الصرف، وحقّه أن ينصرف لأنه اسم علمٍ عربيّ.

٤ – وصل همزة القطع: لو أنّ = لوَ ٱنَّ.

٥ – تخفيف الهمزة: ابتدأ = ابتدا.

٦ – تسكين المتحرّك وتحريك الساكن، وأكثر ما يكون هذا في الثلاثي المتحرك الوسط أو الساكنه: الزَهْرُ = الزَهَر / الفَخِذ = الفَخْذ.

٧ – تسكين الياء في الاسم المنقوص الواجب نصبه: شاهدتُ الساعيَ = الساعي.

٨ – تسكين الواو والياء في الفعل المضارع المنصوب المنتهي بهما: لن أدعوَ ولن أمشيَ = لن أدعو ولن أمشي.

٩ – حذف الشرط والجواب معًا متى اقتضت الحاجة: أتَمشي بي وإن متُّ مُنقذًا؟ – قال: وإنْ.

١٠ – كسر الساكن في آخر الرويّ: لم يذهبْ = لم يذهَبِ.

١١ – حذف الفعل بعد "لم" الجازمة، كما في قول الشاعر:

إِحْفَظْ وَديعَتَكَ التي استودِعْتَها   يَوْمَ الأَعارِبِ إِنْ وُصِلْتَ وإنْ لَمِ

فقد حذف الفعل توصَلْ بعد "لم".

١٢ – تخفيف المضاعف في القوافي، كما في قول الشاعر:

فَلا وَأَبيكَ ٱبنةَ العامِرِ   يِّ لا يَدَّعي القومُ إِنّي أَفِرّْ

فقد خفَّ "أَفِرُّ"، وحقّه أن يكون مضاعفًا.

ب – الضرورات المعتدلة:

١ – مدّ المقصور: مدًى = مداء. ومن هذا قول الشاعر:

هي حوريَّتي وحَسْبِيَ مِنْها   نظرةٌ يُسْتَشَفُّ منها الرِّضاءُ

٢ – حذف الفاء من جواب الشرط المقترن بها: مَن يلتقِني فسأكرمه = من يلتقِني سأكرمه.

٣ – الجزم بإذ الشرطيّة غير الجازمة، كقول الأخطل الصغير:

سَكْرانُ وَهْيَ تَزُقُّهُ قُبَلًا   وَيَزُقُّها وَإِذا تَزِدْ يَزِدِ.

٤ – تنوين المنادى المبنيّ على الضمّ، ومنه قول الشاعر:

سَلامُ اللهِ يا مَطَرٌ عليها   وليسَ عليكَ يا مطرُ السلامُ

٥ – تشديد الميم في كلمة "فم" = فمّ.

٦ – حذف الياء من اسم إنّ المنصوب إذا كان منقوصًا: على أنّ محاميًا = على أنّ محامٍ...

٧ – قطع همزة الوصل: رأيت اْبنَ فلانٍ = رأيتُ إبنَ فلانٍ. ومنم هذا قول الشاعر:

ألا لا أرى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شيمَةً   على حَدَثانِ الدَّهْرِ مِنّي ومنْ جُمْلِ.

٨ – الإخلال بالتركيب الصرفيّ، كما في قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يوفِ لَمْ يُذْمَمْ ومَنْ يُهْدَ قلبُهُ   إِلى مطمَئِنّ البِرّ لا يتَجَمْجَمِ

فاقياس لا يُذَمُّ. ومن هذا أيضًا قول الشاعر:

تَنفي يداها الحصى في كلّ هاجِرةٍ   نَفْيَ الدراهيمِ تَنقاد الصَّياريفِ

فالقياس في الجم: الدراهم والصيارف.

٩ – ترخيم غير المنادى، كما في قول الشاعر:

لَنِعْمَ الفتى يَعْشو إلى ضوءِ نارِهِ   طَريفُ بْنِ مالِ ليلةَ الجوعِ والحَصْرِ

فقد رَخَّم في قوله "طريف بن مالكٍ" وليس هذا من النداء.

ج – الضرورات القبيحة:

١ – ترخيم المنادى الزائد على ثلاثة أحرف، بشـــرط أن يكون الاسم صالحًا للنداء: يا وليدُ فِ بوعدِك = يا ولي فِ بوعدِك.

٢ – حذف النون من "لكنّ"= لأكِ.

٣ – حذف النون من: اللَذَين، واللَتَين، والذين = اللَذَيْ، واللَتَيْ – والذي.

٤ – إشـباع حركة كلمة ما في الحشـو: لكِ من فؤادي كلّ حبٍّ وألفة (فلا يستقيم الوزن إلا إذا أشبعنا الكاف في لكِ: لكي //ْ).

٥ – حذف حرف من آخر الكلمة والاسـتعاضـة عنه بسـواه لضرورة الرويّ: الناسُ = الناتُ (وربّما كان هذا لغة في بعض الكلمات).

٦ – تقديم المعطوف عليه على المعطوف، كما في قول الشاعر:

أَلا يا نَخْلَةً مِنْ ذاتِ عِرْقٍ   عَلَيْكِ ورَحْمَةُ اللهِ السّلامُ.

فالأصل أن يقول: عليكِ السلامُ ورحمةُ الله، فقدّم للضرورة.

٤ – مباحث تتعلق بالقوافي:

أ – حروف التأسيس:

١ – التأسـيس: ألف التأسـيس هي ألف هاوية يفصـلها عن الرويّ حرف واحد متحرّك، يسمّى الدخيل، لا يُشتَرَط فيه أن يُلتَزَم في القصيدة كلها. مثلا:

ما اخترتُ غيرَ الغريبْ   من فَيضِ جَنّاتِكْ

كأنّ زَفْرَ النحيبْ في طَيِّ زَهْراتِكْ

فالألف في "جَنّاتكْ" و"زهْراتِكْ" هي ألف التأسيس، والتاء في الكلمتين هي الدخيل.

٢ – الرِّدْف: هو حرف ليّن (من أحرف العلّة الملتَزَمَة قبل الرويّ). وقد يكون الردف ليّنًا إذا كانت تتقدّمه حركة مجانسة، نحو: شُعور – قَصور – بِناء... وقد يكون الردف صلبًا إذا تقدّمته حركة مخالفة، نحو: بَيْن – قَوْم... مثلًا:

مَنْ للأمور وقد تعقّدَ جانباها تحتَ مُشْتَجَر الصُروفْ،

جَمَحَتْ بها الآراءُ حتّى حارَ في ألغازِهنَّ الفيلسوفْ...

فالواو هنا هي الردف، وهي ردف ليّن لأنّها تسبقها ضمّة.

٣ – الدَّخيل: وهو الحرف الذي يفصل ألف التأسيس عن الرويّ، وقد سبقت الإشارة إليه.

٤ – الوصل: هي حرف من الأحرف التالية: الألف أو الواو أو الياء أو الهاء (هاء الضمير أو التأنيث أو السكت)، يُجعَل بعد حرف الرويّ ليساعد على الإنشاد أو لإطلاق الصوت، ومن ذلك:

حطّموا هذه الزعاماتِ، وابنوا فوقَ أطماعها هدًى وصَوابا

يا لَلضَعيفَين استبدّا بي، وما في الظلم مثلُ تحكُّمِ الضُعفاءِ

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعَت كلماتي مَن بهِ صَمَمُ

سألتُ اللهَ يجمعُني بِهِنَّهْ على وعدٍ، ولو في خُمْرِهُنَّهْ

ففي البيت الأوّل الألف بعد الباء هي حرف الوصل (ويقال لها أيضًا ألف الإطلاق)، وفي البيت الثاني نلفظ ياءً من غير أن نكتبها، وكذلك في البيت الثالث نلفظ واوًا بعد الميم ولا نكتبها، والواو هنا هي حرف الوصل. والهاء في البيت الرابع هي حرف الوصل (وهي هاء سَكْت).

٥ – الخروج: هو مدّ ينشأ بعد حرف الوصل، ويكون بالألف أو الواو أو الياء، نحو:

يا ساكِني جِلَّقٍ مثوى العُروبة، بل   مثوى الحضارة يحميها وتَحميهِ (ي)

فالياء هي الرويّ، تليها الهاء حرف الوصل، ثمّ ياء أخرى تُلفَظ ولا تُكتَب، فلا تكون وصلًا ثانيًا، بل خروج، لأنّ النغم خرَج بها عن الوصل.

ب – أحرف القافية: ثمّة أحرف يصحّ أن تكون رويًّا، وأخرى يقلّ استعمالها، ويمكن أن تكون رويًّا أيضًا، وأخرى يمتنع هذا فيها.

والأصل أنّ كلّ حرف من أحرف المعجم تصلح لتكون رويًّا. إلّا إنّ بعضها يطرأ عليها ما يمنعها من ذلك.

١ – فما لا يصحّ أن يكون رويًّا:

- أحرف العلة إذا كانت زائدة أو مولَّدةً من الإشباع، نحو: عَمْرو، بَحْرا.
- هاء التأنيث والوقف والضمير الساكنة، نحو: أطروحَهْ، ضَرَبَهْ، أُمّيَهْ (والأصل: أُمّي).
- ألف التأنيث المقصورة وألف التثنية، نحو: كبرى، قاما.

- واو الضمير وياؤه عندما تقع قبلهما حركة مجانسة لهما، نحو: أقيموا، أقيمي. وإذا وقعت قبلها فتحة صحّ أن تكونا رويًّا، نحو: عَيْ، إخشَوا.
- نونا التوكيد.
- نون تنوين العِوَض، نحو: أَقِلّي اللَومَ عاذِلَ والعتابَنْ (وأصلها: والعِتابا، فعوّضت النون من ألف الإطلاق).

٢ – وما يندر استعماله رويًّا:

- الهاء المتحرّكة بعد ساكن، نحو: لوَوه، إليهِ.
- حروف العلّة المتحرّكة،نحو: مُنايَ، شِلْوُ.
- الألف المقصورة الأصليّة، نحو: ردى، مَدى.
- تاء التأنيث المتحرّكة، نحو: مِذراةُ.
- ياء المنقوص، نحو: الراعي.

ج – أنواع القافية:

١ – القافية المطلقة: وهي القافية المنتهية بحرف متحرك، نحو

وا حَرَّ قَلْباهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بِجِسْمي وَحالي عِنْدَهُ سَقَمُ.

٢ – القافية المقيّدة: وهي القافية المنتهية بحرف ساكن، نحو:

عيناهُ في الأفُقِ البعيـ ـدِ، يعيشُ في أحلامِ شاعرْ

د – حركات القافية:

- الرسّ: حركة الحرف الذي يسبق ألف التأسيس.
- الإشباع: حركة الدخيل.

- الحذو: حركة الحرف السابق للردف.
- التوجيه: حركة الحرف السابق للرويّ.
- المجرى: حركة الرويّ.
- النفاذ: حركة هاء الوصل.

عادةً تُلتَزَم كل هذه الحركات، إلا إذا شـذّت في الردف الواوي واليائيّ اللين، والحذو في الرويّ المقيّد.

هـ – حدود القافية: القافية، من حيث عدد متحرّكاتها، خمسة أنواع:

١ – متكاوسة: وهي التي تنتهي بأربعة متحرّكات قبل الساكن الأخير، نحو:

عذرُ المغنّي دائمًا في وَتَرِهْ عذرَ الجَهولِ في شذوذِ صَدِرِهْ

/ْ /ْ //ْ //ْ //ْ { ////ْ }

٢ – متراكبة: وهي التي تنتهي بثلاثة متحركات قبل السـاكن الأخير، نحو:

قد زُرْتُهُ وسيوفُ الهندِ مُغمَدَةٌ وقد نظرتُ إليهِ والسيوفُ دمُ

//ْ //ْ ///ْ /ْ /ْ //ْ { ///ْ }

٣ – متدارِكة: وهي التي تنتهي بمتحركين اثنين قبل الساكن الأخير، نحو:

فيا لِدَةَ الدهرِ لا الدهرُ شبَّ ولا أنتَ جاوزتَ حدَّ الصِغَرْ

//ْ /ْ //ْ /ْ //ْ { //ْ }

٤ – متواترة: وهي التي تنتهي بمتحرك واحد قبل الساكن الأخير، نحو:

مَنْ يَهنْ يسهلِ الهَوانُ عليهِ ما لجرحٍ بِميّتٍ إيلامُ

/ْ //ْ /ْ //ْ /ْ /ْ { /ْ } { /ْ }

٥ – مترادفة: وهي التي لا يفصل بين ساكنيها الأخيرين أيّ متحرّك، نحو:

كلّما ثارتْ به الذكرى بكى آهِ ما أشقى دموعَ الغُرَباءْ

/ْ //ْ /ْ /ْ //ْ /// { ْ ْ }

و – عيوب القافية: تتوزّع عيوب القافية على نوعين: عيوب السِنادات، وتختصّ بما قبل الرويّ، وعيوب الرويّ، وتختصّ بالرويّ نفيه.

ألف: السِّنادات:

- سناد التأسيس: وهي مجيء قافية مؤسّسة، وأخرى خالية من التأسيس، كانتهاء الأولى بِ "عالييَهْ"، والثانية بـ "يَرميهْ".
- سناد الإشباع: وهو اختلاف حركة الدخيل، كانتهاء الأولى بـ "عقابِهِ"والثانية بـ "ثوابُهُ".
- سناد الردف: وهو مجيء بيت مردف، وآخر خاليًا من الردف، كأن ينتهي الأوّل بـ"عقود"، والثاني بـ"رماد".
- سناد الحذو: وهو اختلاط ردف ليّن بردف صلب، كانتهاء البيت الأوّل بـ"جَوْر"، والثاني بـ"يجور".
- سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة ما قبل الرويّ المقيّد، كانتهاء البيت الأول بـ"سُوَر"، والثاني بـ"قَدَر". إلّا أنّ كثرة ورود هذا السناد في شعر العرب أجازته، حتّى لم يعد بعضهم يعتبره من عيوب القافية.

ز – عيوب الرويّ:

- الإكفاء: وهو مجيء رويين مختلفين على أنهما متقاربان في اللفظ، نحو: عابِس، وقارِص.
- الإجازة: وهو مجيء رويّين مختلفين متباعدين في اللفظ كثيرًا، نحو: رائع، وقادِم.
- الإقواء: وهو اختلاف حركة الرويّين اختلافا قريبًا، نحو: جائعُ، وضائعِ.
- الإصراف: وهو اختلاف حركة الرويّين اختلافا بعيدًا، نحو: جاءوا، ودائي.
- التضمين: وهو إدخال بيت في آخر بصورة لا يمكن معها استقلال أحدهما إذا فُكَّ عن الآخر، كقول الفرزدق:

يجودُ وإنْ لم ترتحِلْ يا ابنَ غالبٍ   إليهِ. وإن لاقيتَه فَهْوَ أجودُ
مـن النُبْلِ إذْ عـمَّ المنارَ غُشاؤهُ   ومَنْ يأتِهِ مِن راغِبٍ فَهْوَ أسعَدُ

- الإيطاء: وهو إعادة اللفظ نفسه بالمعنى عينه قبل مرور سبعة أبيات، فإن تكرّر اللفظ في معنى مختلف فلا بأس.

القسم الثالث: محاولات التجديد في إيقاع الشعر العربيّ

١ – مدخل: الفرق بين الوزن والإيقاع: حاول العرب أن يجدّدوا في إيقاع الشعر، فابتكروا أشكالًا شعريّة تختلف بعض الاختلاف عن تلك التي عرفوها في الشعر التقليديّ. ولدراسة هذا الأمر يجب أن نميّز بين الوزن والإيقاع، فنلج إلى طبيعة الاختلاف في إيقاع الشعر وأوزانه.

ظلّ التفريق بين الوزن والإيقاع في الشعر العربيّ غامضًا إلى حدّ كبير؛ فمعظم النقّاد القدامى خلطوا بينهما. فالوزن، عندهم، كان بناء القصيدة الإيقاعيّ، بما فيه من تنظيمات صوتيّة يؤسِّس البحر عليها.

والواقع أنّ التمييز بينهما ضروريّ لنتمكّن من فهم طبيعة التغيير المتأخّر في نظام الشعر العربيّ، منذ أن أخذ الشعر الحديث يظهر مع رواد الحداثة.

فالإيقاع يرتبط بالمقاطع الصوتيّة، بشكل خاصّ، كما يرتبط بتواتر الحروف، وطريقة توزيعها، وطبيعتها (حروف مهموسة، أو ليّنة، أو قويّة مجهورة، إلخ...)، وبطريقة تنظيم مقاطع الجمل وترتيبها، من حيث تكرار البنى، أو تغييرها، بما يناسب المعنى، وغير هذا من أمور دقيقة، لا يتوقّف عندها الوزن، لأنّ في هذا التوزيع إيقاعات فوق – وزنيّة (أي من خارج الوزن). نمثّل على هذا بأنموذج للشاعرة سُكينة إبراهيم (وسنعود إليه في حينه لاحقًا):

١ – الأنموذج الأول:

"ضُمَّني ضُمَّني قَبْلَ أن يُشارِفَ الحُلُمُ أوانَ الرَحيل (١).

ضُمَّني فهذا المصيرُ مَصيري (٢)

ضُمَّنِي (٣)..."

٢ – الأنموذج الثاني:

وَحْدِي عَرَفْتُكَ (١)

وَحْدِي رَسَمْتُكَ عَلى جسْمِ البَسِيطَة (٢)..."

٣ – الأنموذج الثالث:

خُذْنِي (١)

خُذْنِي إلَيْكَ بمَعْزِلٍ عَنّي (٢)..."

نلاحظ هنا كيف تتكرّر بنية الجملة، ثمّ تتوسّع في الأنموذجين الثاني والثالث، كما نلاحظ أنّ بنيتها تتكرّر، ثمّ تتقلّص وتتراجع في الأنموذج الأول. ومعنى هذا أنّنا نأخذ بالتركيبة الهندسيّة العدديّة للجملة، حيث تتوزّع الوحدات بشكل متزايد أو متقلّص. فالتركيب في البنية الأولى يطلقه الفعل "ضمّني"، وتليه ستّ وحدات (٢ – ٧: قبلَ، أن، يشارف، الحلم، أوان، الرحيل)؛ في حين أنّ التركيب في القسم الثاني من الأنموذج الأوّل يطلقه الفعل نفسه، ولكن تليه ثلاث وحدات فقط (٢ – ٥)؛ وفي القسم الثالث من الأنموذج الأول لا نجد إلّا الفعل "ضمّني"، تليه وحدة ربط (قبل القسم الأول، والفاء في "فهذا" في القسم الثاني) إلّا القسم الثالث الذي يخلو من وحدات الربط.

نلاحظ أنّ التركيب الأساسيّ هو من لفظة "وحدي" وفعل ماض (عرفتك، رسمتك)، تفرّع منه في القسم الثاني الجاروالمجرور والمضاف إليه.

ويطلق التركيب في الأنموذج الثالث الفعل "خذني"، وهو يشكل، وحده، بنية التركيب (فعل أمر + نون الوقاية + ياء الضمير)، تتكرّر في الجملة التالية وتوسّع وحدات بنيتها لتضيف إليها ثلاث وحدات (إليك، بمعزل، عني). ويمثّل هذا بنية معكوسة لبنية التركيب في النوذج الأول.

أمّا الوزن فتنظيم صوتيّ مقفل، متكرّر في نمط أساسيّ، يتأسّس الكلام عليه، ليكون موقّعًا؛ وهذه هي حال التفعيلات، مثلًا في البحور الشعريّة، أو في حال البحور نفسها، أو حال التنظيمات النمطيّة (المتشاكلة في ترتيب نمطها) التي عرفتها الأشكال المستَحدَثَة، فيما بعد في الشعر العربيّ، وظلّت تخضع لتركيبات صوتيّة نمطيّة، تفرض نفسها على طبيعة البناء الشعريّ، كما هي الحال في الموشّحات، أو الأزجال، أو الدوبيت، أو الرباعيّات أو ما شاكل. فعلى سبيل المثال، نجد أنّ البحور، في الأبيات الشعريّة، يمكن تتنوّع، ولكنّ تنظيمَ كلّ بحر، وتنظيمَ الأبيات نفسها (صدر وعجز ورويّ وقافية) لا يتغيّران. وفي الموشّحات، نجد أنّ تركيب الأبيات والأقفال لا يتغيّر، لأنّ الشاعر يلتزم فيها أنظمة الرويّ والقوافي، وترتيب الأسماط والأبيات...

وعلى هذا، يمكن أن نقول إنّ المحاولات الأولى التي ابتكرها العرب في التجديد الشعري كانت دائمًا تخضع لنمط، وتتحرّك في داخله، وتتشكّل موسيقاها على أساسه.

١ – أشكال الشعر الجديدة/ الأشكال النمطيّة:

أوّلًا: البحور المولَّدَة: ثمّة بحور استولدها بعضهم من دوائر الخليل بقلب التفعيلات المشكِّلَة للبحر، نذكر هنا أبرزها:

١ – الأنموذج الأوّل:

لقد هاجَ اشتياقي   غريرُ الطَرْفِ أحْوَرْ

//ْ /ْ /ْ //ْ /ْ   //ْ /ْ /ْ //ْ /ْ

مفاعيلن فعولن   مفاعيلن فعولن

وهو البحر **المستطيل** (مقلوب الطويل).

٢ – الأنموذج الثاني:

عَتْبَ ما للخَيالِ   خَبّريني وما لي

/ْ //ْ /ْ //ْ /ْ   /ْ //ْ /ْ //ْ /ْ

فاعلن فاعلاتن   فاعلن فاعلاتن

وهو البحر **الممتدّ** (مقلوب المديد). ومثله قول الشاعر:

قَدْ شَجاني حَبيبٌ واعْتَراني ادِّكارُ   لَيْتَهُ إِذْ شَجاني ما شَجَتْني الدِّيارُ

/ْ //ْ /ْ //ْ /ْ /ْ //ْ /ْ //ْ /ْ   /ْ //ْ /ْ //ْ /ْ /ْ //ْ /ْ //ْ /ْ

٣ – الأنموذج الثالث:

يا فؤاديَ ما أصابكَ بَعْدَهُمْ

/ْ //ْ /ْ //ْ // /ْ //ْ //ْ

فاعلاتُكَ فاعلاتكَ فاعلن

(أو: فاعلن متفاعلن متفاعلن)

وهو البحر **المتوافر** (مقلوب من الوافر).

٤ – الأنموذج الرابع:

لِلمَنونِ دائراتٌ يدرْنَ صَرْفَها

/ْ //ْ //ْ /ْ //ْ //ْ //ْ

فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن

هو البحر **المنبسط** (مقلوب البسيط).

٥ – الأنموذج الخامس:

لقد نادَيتُ أقوامًا حينَ جاءوا

//ْ /ْ /ْ //ْ /ْ /ْ /ْ //ْ /ْ

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وهو البحر **المنسرد** (ولعلّه من المضارع، أو مولَّد).

٦ – الأنموذج السادس:

مَنْ مُجيري من الأشجانِ والكَرْبِ

/ْ //ْ /ْ //ْ /ْ /ْ //ْ /ْ /ْ

فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

وهو البحر **المطّرد** (ولعلّه من المضارع أيضًا، كسابقه، أو مولَّد).

وهناك بحور أخرى مستحدثة، كـ"المتّئد"، و"المنسرد"، وسواهما. على أنّ استعمال هذه الأوزان الشعريّة ظلّ محدودًا، لأنّ إيقاعها يبقى دون إيقاعِ بحورِ الخليل. وفي ما يأتي جدول نحصر أبرزها فيه مع مثال:

اسم البحر	المثال	التفعيلات
المستطيل	لقد هاجَ اشتياقي غريرُ الطَّرْفِ أَحْوَرْ أُديرُ الصَّدْغَ منْهُ على مِسْكٍ وَعَنْبَرْ	مفاعيلن فعولن (مقلوب الطويل)
الممتدّ	صادَ قَلْبي غَزالٌ أَحْوَرٌ ذو دَلالِ كُلَّما زِدْتُ مِنْهُ زادَ مِنّي نفورا	فاعلن فاعلاتن فاعلن (مقلوب المديد)
المتوافر	ما وقوفي بالركائبِ في الطّلَلْ ما سؤالُكَ عَنْ حَبيبِكَ قَدْ رَحَلْ	فاعلاتك فاعلاتك فاعلن (مقلوب الوافر)
المتّئد	كُنْ لأَخْلاقِ التصابي مُسْتَمْرِيا ولأَخْلاقِ الشبابِ مُستَحْلِيا	فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن
المنسرد	على العقْلِ فَعَولٌ في كُلِّ شانِ ودانِ كلَّ مَنْ شِئْتَ أَنْ تُداني	مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن
المطّرد	ما على مُسْتَهامٍ ريعَ بالصَّدِّ فاشتَكى ثُمَّ أَبْكاني مِنَ الوَجْدِ	فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن
المنبسط	لِلْمَنونِ دائراتٌ يدرْنَ صَرْفَها هُنَّ يَنْتَقينَنا واحِدًا فَواحِدا	فاعلن مستفعلن (مقلوب البسيط)

من البديهيّ أنّ نقول إنّ هذه البحور المولّدة، وسواها، تخضع للنمط المعروف نفسه في قصيدة البيت التقليديّة، فلم يتغيّر فيها شيء سوى الوزن الجديد.

ثانيًا – الموشّح: يخضع الموشّح – وهو شكل شعري أندلسيّ الأصل على الأرجح – لنظام محدّد في صياغته، يختلف عن نظام القصيدة التقليديّة.

فالموشح مجموعة أقفال وأبيات، يُستَهَلّ بقفل وينتهي بقفل. ويُدعى قفل الافتتاح **المطلع** أو **اللازمة**، ويقع بين كلّ قفل بيت؛ فإذا بدأ الموشح من غير قفل سُمّيَ أقرع.

نسمّي مجموع البيت والقفل دورًا. ونسمّي كلّ جزء من أجزاء البيت سِمْطًا، وكلّ جزء من أجزاء القفل غصنًا. أمّا القفل الأخير في الموشح فيدعى **خَرْجةً**، وشرطها أن تكون طريفة، وقد تدخلها العاميّة. من هنا، فأقسام الموشّح هي:

- **القفل**: وهو أسطر تتكرّر بعدد أجزائها، ووزنها، وقافيتها (أو قوافيها) في كلّ دور.
- **البيت**: وهو أسطر تتكرّر بعدد أجزائها، ووزنها، وقافيتها بعد كلّ قفل.
- **الدور**: وهو مجموع بيت وقفل، ولا يدخل المطلع فيه.
- **السِمْط**: وهو كلّ جزء من أجزاء البيت، وقد يكون في القفل أكثر من جزأين.

- **الغصـــن**: وهو كلّ جزء من أجزاء القفل. وقد يكون في القفل أكثر من جزأين.

ويتكوّن الموشّح، عادةً، من ستّة أقفال وسبعة أبيات، إلّا أنّه ربّما تجاوز هذا إلى ثمانية أقفال وسبعة أبيات على الأكثر.

والموشحات، من حيث نَظْمُها، أربعة أنواع أساسيّة، هي على النحو الآتي:

١ – نوع نُظِمَ على إحدى البحور الخليليّة المعروفة، نحو:

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمى　　　يا زَمانَ الوصْلِ بالأندلسِ

/ْ //ْ /ْ ///ْ /ْ ///ْ　　　/ْ //ْ /ْ //ْ /ْ ///ْ

فاعلاتن فعلاتن فعِلن　　　فاعلاتن فاعلاتن فعِلن

٢ – ونوع فيه وزنان مختلفان (مثلًا: البيت على وزن، والقفل على وزن آخر). ومثاله:

غرّدَ الطيرُ فَنَبِّهْ مَنْ نَعَسْ　　　يا مديرَ الراحْ

/ْ //ْ /ْ ///ْ /ْ //ْ　　　/ْ //ْ /ْ /ْْ

فاعلاتن فعلاتن فاعلن　　　فاعلن فِعْلانْ

فالقسم الأوّل هنا على الرمل، والثاني مركَّب.

٣ – ونوع فيه كلّ جزء على بحر معروف من بحور الخليل، ثمّ يُذَيَّل بتفعيلة تناسب الغناء، نحو:

صَبَرتُ والصبرُ شِيمةُ العاني ولم أقل للمُطيلِ هِجراني

//ْ //ْ /ْ //ْ / /ْ /ْ /ْ //ْ //ْ /ْ //ْ / /ْ /ْ /ْ /

مفاعلن فاعلاتُ مفعولن مفاعلن فاعلاتُ مفعولن

معذِّبي كفاني

//ْ //ْ //ْ /ْ

مفاعلن فَعولن

فالأقســـام هنا على المنســـرح، والذَيل (معذِّبي كفاني) على وزن ليس من المنسرح (مفاعلن فَعولن)، اختير ليناسب لغناء.

٤ – ونوع وزنـه ليس من الأوزان الخليليّـة المعروفـة، بـل من وزن يمكن أن يركّبه واضِع الموشّح، نحو:

ما لِلْمُوَلَّهْ مِنْ سُكْرِهِ لا يُفيقْ يا لَهُ سَكْرانْ

/ْ /ْ //ْ /ْ /ْ /ْ //ْ /ْ //ْْ /ْ //ْ /ْ /ْْ

مستفعِلاتُنْ مستفعِلن فاعلانْ فاعلاتنْ فَعْلْ (أو: فاعلن فَعلانْ)

فالأوزان المذكورة ليســـــت من ترتيب أوزان البحور الخليليّة المعروفة في الشعر العربيّ، ولكنّها مأخوذة من تفعيلات منتقاة، وردت في عدد من البحور، ولكنّها في ترتيب خاصّ بالشاعر لهذا الموشح.

وفي ما يأتي أنموذج من الموشّحات لابن سهل الأندلسيّ:

قلبُ كَواهُ تَنَفُّسُ **الصُعَدا**

وناظِرٌ مُذْ غابَ ما **رَقَدا** مطلع أو لازمة

أصلا

كم أنكِرُ الوجْدَ فيكَ **والكَلَفا**	بيت	دور
ومَدمَعي بالهَوى قد **اعترَفا**		
وا أسَفي! متُّ بعدَكم **أسَفا**		
تُرى يُوَفِّي الزمانُ ما **وعدا**،	قفل	
ويجمعُ اللهُ، بالذي **بَعُدا**،		
شَمْلا؟		

قَنِعْتُ بالطَّيْفِ مِنْكَ يا **قَمَري**	بيت	دور
فَحالَ بَيْني وَبَيْنَهُ **سَهري**		
ومُهجَتي مُذْ غِبْتَ عَنْ **نَظَري**		
قد فارَقَتْ مِنْ فِراقِكَ **الجَسَدا**	قفل	
وَأَقْسَمَتْ لا تَعودُهُ **أَبَدا**		
إلّا		

يمكننا أن نقول إنّ هذا النوع من الكتابة الشعريّة يخضع بدوره للنمط، بل إنّه مبنيّ على أساسه. فالموشّح يتشكّل، حكمًا، من مجموعة أدوار، وله نظام واحد، فهو من أبيات وأقفال تتكرّر بعدد أجزائها: الأبيات يتكرّر فيها عدد الأسماط نفسه، والأقفال يتكرّر فيها عدد الأغصان نفسه.

كما تتكرّر قوافي الأقفال وأرويتها؛ فلا يجوز أن تتغيّر في الموشّح بكامله. أمّا الأبيات فتتغيّر أرويتها دون قوافيها (/ْ ///ْ)، ولكنّها تخضع للنمط نفسه.

فلو نظرنا إلى أنموذج ابن سهل الذي مثّلنا به وجدنا فيه ترتيب أروية الأبيات على النحو الآتي: أ أ أ ب ب، وهو نظام لا يتغيّر، ولكنّ حرف الرويّ نفسه يتغيّر، فيكون في الدور الأوّل فاء مفتوحة، ويصير في الثاني راء مكسورة، ولكن بالتنظيم نفسه؛ أمّا الأقفال فأرويتها تكون بالعدد والحرف نفسهما.

ثالثًا – الدوبيت: تسميته فارسية (دو يعني اثنان)، فالمقصود، إذًا، بيتان (دو – بيت). ووزنه فارسيّ أيضًا. وله أنواع مختلفة الأسماء والأشكال، أمّا وزنه الأساسيّ فهو: فَعْلُن مُتفاعِلُن فَعولُن فَعِلُن (/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///ْ)، وقد اعتبرها بعضهم: مستفعِلتن (/ْ /ْ ///ْ) مفاعلن (//ْ //ْ) مستفعلتن (/ْ /ْ ///ْ)، ولعلّ هذا أفضل. وأشكاله هي الآتية:

أ – الرباعي المعرّج: وهو ما كان بيتاه يحتويان على تكرار لأحرف الرويّ ثلاث مرّات من أصل أربعة (أ – أ – ب – أ)، يخالف فيها الثالث الرويّ المتكرّر. نحو:

ما أمْرُ تَجَنّيكَ على الصبِّ خَفي (أ)   أفْنَيتَ زماني بالأسى والأسَفِ (أ)

ماذا غَضَبٌ بقَدْرِ ذَنبي ولقَدْ (ب)   بالَغْتَ وما أردْتَ إلاّ تَلَفي (أ)

/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///   /ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///

فَعْلُن متفاعلن فعولن فعِلن   فعْلُن متفاعلن فعولن فعِلن

أو: مستفعلتن مفاعلن مستفعلتن   مستفعلتن مفاعلن مستفعلتن

فالرويّ في الأشطر ١، ٢، ٤ يتكرّر، في حين أنّ رويّ الشطر ٣ يختلف عن باقي الأروية، ولا يتكرّر. ووزن الأشطر كلّها، كما نلاحظ، هو: فَعْلُن مُتفاعِلُن فَعولُن فَعِلُن.

ب – الرباعي الخاصّ: ويشترط فيه الجِناس بين العروض والضرب.

ج – الرباعي المَمنطَق: وهو ما اجتُزِئ بشـــطره الثاني على فَعْلُنْ فَعِلُنْ (/ْ /ْ ///ْ)، نحو:

مَن كانَ بَراكَ قالَ ما أنتَ بَشَرْ   بلْ أنتَ مَلَكْ

/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///ْ   /ْ /ْ ///ْ

فَعْلُنْ متفاعلن فعولن فعِلن   فَعْلُن فَعِلُن

د – الرباعي المرفَّل: ويشـترط في شـطره الثاني أن يتركّب من جزأين، كلّ منهما يتركّب من فَعْلُنْ فَعِلُن (/ْ /ْ ///ْ)، أو فَعِلُن فَعِلُن (///ْ ///ْ)، نحو:

عوّذْتُ جَمالَهُ بِربِّ الفَلَقِ   وبما خَلَقا   مِن كلِّ أحَدْ

/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///ْ   ///ْ ///ْ   /ْ /ْ ///ْ

فَعْلن متفاعلن فعولن فعِلن   فَعِلُن فعِلُن   فَعْلُن فعِلُن

هـ – الرباعي المردوف: ويُشترَط في شطره الثاني أن يتركّب من فَعْلُن (/ْ /ْ) وفَعِلُن (///ْ) ستّ مرات، نحو:

يا أفضلَ مَن مشى بأرضٍ وسَما   يا شافِعَنا في الحَشْرِ غدًا غَوْثًا ومَدَدْ

/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ ///ْ   /ْ /ْ///ْ /ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ ///ْ

وللدوبيت ثلاثة أعاريض:

١ – الأولى: فَعِلُن (///ْ). ولها ضـربان: فَعْلُن (/ْ /ْ) – فَعْلانْ (/ْ /ْْ).

٢ – والثانية: فِعْلن (/ْ /ْ). ولها ضربان: فِعْلن (/ْ /ْ) – فِعلانْ (/ْ /ْْ).

٣ – والثالثة (مجزوءة): فعولن (//ْ /ْ). ولها ضرب واحد مثلها: فَعولن (//ْ /ْ).

ولا يزال الدوبيت مشهورًا حتّى اليوم في الكويت والبحرين وعمان، ويكثر في الأشعار والأغاني.

نلاحظ أنّ هذا الشكل الشعريّ، بدوره، مبنيّ على أساس نمطّ محدّد، تتكرّر فيه الأروية والقوافي بطريقة معيّنة، وتُلتَزَم في كامل الدوبيت، فلا تتغيّر؛ فالشاعر، متى اختار شكل الدوبيت، التزمه بكامل مُلزِماته. فالتغيير لا يعدو هنا كونه على صعيد الوزن والتقفية، ولكنّه لا يكسر مفهوم النمط، إذ يجب أن يتكرّر فيه التواتر نفسه، كما رأينا. ونحن نظنّ أنّ هذا الشكل الشعريّ بوزنه يعود إلى الشعر الفارسيّ في الأساس.

رابعًا: بحر السلسلة: هذا الضرب من الشعر شبيه بالدوبيت، ولكنّه يختلف عنه بوزنه، فله وزنان:

أ – الأوّل هو:

فَعْلُنْ فَعِلاتنْ مستفعِلن فَعِلاتانْ

/ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ /ْ //ْ ///ْ /ْْ

ولكن عند الاستعمال تصير مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) مفاعلن (//ْ //ْ)، في معظم الأحيان. ومثال هذا الشكل:

هل تأمَنُ يُبقي لك الخليط إذا بانْ للهمّ فؤادًا وللمدامعِ أَجْفانْ

/ْ /ْ ///ْ /ْ //ْ //ْ ///ْ /ْْ /ْ /ْ ///ْ /ْ //ْ //ْ ///ْ /ْْ

فَعْلُنْ فعِلاتن مفاعلن فعلاتانْ فَعْلُنْ فعلاتن مفاعلن فعلاتانْ

وكذلك قول الشاعر:

السحرُ بعينيكِ ما تحرَّكَ أو جالْ   إلّا ورماني من الغرامِ بأَوجالْ

/ْ /ْ ///ْ /ْ //ْ //ْ ///ْ /ْ ْ   /ْ /ْ ///ْ /ْ //ْ //ْ ///ْ /ْ ْ

فَعْلُنْ فعِلاتن مفاعلن فعلاتانْ   فَعْلُنْ فعِلاتن مفاعلن فعلاتانْ

ب – والوزن الثاني هو: تُنْ (/ْ) مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) مستفعلن (/ْ /ْ //ْ) مستفعلن (/ْ /ْ //ْ). وتدخل مستفعلن جوازات، حتّى في التفعيلة الأخيرة (وقد ألحقَه بعضهم بالرجز)، نحو قول الشاعر:

قدْ أقسمَ مَن أحبّه بالباري   أنْ يبعثَ طيفَه معَ الأسحارِ

/ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ /ْ /ْ   /ْ /ْ ///ْ //ْ //ْ /ْ /ْ /

تُنْ مفتعلن مفاعلن مفعولن   تُنْ مفتعلن مفاعلن مفعولن

من الواضح أنّ هذا الوزن لا يختلف عن سابقه بغير التفعيلة الأخيرة التي تصير مفعولن (/ْ /ْ /ْ)، بعد أن كانت فَعِلاتانْ (///ْ /ْ ْ)، وفي البحور الخليليّة يجوز في فاعلاتن مفعولن إذا وقعت في الضرب (كما عرفنا في بحرَي الخفيف والكامل). لذلك من الأفضل اعتبارهما وزنًا واحدًا، مع إثبات جوازاتهما، ومنها هذه التفعيلة.

وهنا نشير إلى أنّ هذا البحر، كالدوبيت، يخضع للنمط الواحد، ولا يختلف عن التركيب التقليديّ بسوى الوزن، وطريقة الرويّ اللذين لا يتغيران في النظم.

خامسًا: الرباعيّات والخماسيّات:

أ – الرباعيّة: هي فنّ شعري فارسيّ الأصل، كالدوبيت وبحر السلسلة، وتكون عبارة عن مقطوعة من أربعة أبيات شعريّة، على الأرجح مشطورة، يتّفق فيها رويّ الأوّل والثاني والرابع، ويختلف الثالث، فلا يتكرّر؛ وقد يتكرّر الرويّ في الأبيات الأربعة كلّها، ولكنّ الشائع هو عدم تكراره. وقد عدّها بعضهم من الدوبيت، بيد أنّ هذا ليس دقيقًا، لأنّ وزن الدوبيت مختلف، في حين أنّ الرباعيّة يمكن أن تأتي على أيّ من بحور الشعر، بشرط تقيّدها بطريقة النظم المذكورة، على أنّها يمكن أن تكون على بعض أوزان الدوبيت أيضًا، في هذه الحال، يجوز عَدُّها منه.

وفي ما يأتي أنموذج من الرباعيّات ما نقله الثعالبي عن الصاحب بن عباد:

رَقَّ الزّجاجُ ورَقَّتِ الخَمْرُ
وتَشابَهَا فَتَشاكَلَ الأَمرُ
فكَأَنَّما خَمْرٌ وَلا قَدَحٌ
وَكَأَنَّما قَدَحٌ وَلا خَمْرُ.

وهذه الأبيات ، كما يبدو لنا، تتلاقى في الأروية الأوّل والثاني والرابع، في حين أنّ الرويّ الثالث مختلف عنها. ومن الواضح أنّها على بحر الكامل، وليست على أيّ من بحور الدوبيت التي رأينا.

ومن الرباعيّات التي على بعض أوزان الدوبيت ما نقله العماد الأصفهانيّ من شعر لابن الأنباريّ:

يا قَلْبُ إِلامَ لا يُفيدُ النُّصْحُ

دَعْ مَزْحَكَ كم هوى جَناهُ المَزْحُ

ما جارِحَةٌ مِنْكَ خَلاها جُرْحُ

ما تَشعُرُ بالخَمّارِ حَتّى تَصْحو.

فوزن هـذه الأبيـات هو: فَعْلُنْ متفـاعلنْ فعولُ فعْلُن، وهو من أوزان الدوبيت العاديّ الذي سبق أن عرضنا، ورويّه يتكرّر في الأقسام الأربعة. ولـمّا كان الدوبيت يمكن أن يخالف رويّ واحد من أقسـامه رويَّ الأقسـام الأخرى عَدَّ بعضهم الرباعيّة من الدوبيت.

ومن الرباعيّات المنظومة على بعض بحور الشـعر المعروفة واحدة للشـاعر مظفّر النوّاب:

طائفٌ قدْ طافَ بي في غَيْهَبٍ بالسَّحَرِ

ساكِبًا في عَدَمٍ يَصحبُ كَأْسَ العُمُرِ

صِحْتُ يا مَوْلايَ ما هذا الذي تَفعَلُهُ؟

شَزَرَ المَوْلى فذابَتْ مُهْجَتي بالشّزَرِ.

فالأبيات على بحر الرمل (مجزوء الرمل)، وهو من البحور التقليديّة، لا من أوزان الدوبيت؛ والأروية هنا يتكرّر فيها رويّ الأقسام الأوّل والثاني والرابع.

ومن البديهيّ أنّ هذا النوع من الشـعر ينضـبط في نمط محدّد، واضـح، سواء أكان في التزام طول أبياته، أم في الأروية، أم في طبيعة استخدام تفعيلات الوزن. وهذا مماثل لما رأيناه في السابق مع الأشكال التي تناولنا.

ب – الخماسـيّة: هي عبارة عن خمسـة أبيات متّفقة في الوزن والقافية، تُنظَم على بحر ما. وقد تأتي أبيات الخماسيّة أبياتًا تامّة، أو مجزوءة، أو مشطورة أو منهوكة، ولكن يجب أن تلتزم حدود الأبيات الخمسـة، وتكرار الرويّ، والتزام الوزن والقافية. مثال على هذا قول بهاء الدين الأميريّ:

لَسْتُ بِالهَمِّ أَحْتَرِقْ بل أُجَلّي وَأَنْبَثِقْ
مُصْعِدًا في مَعارِجٍ كُلُّ مَنْ أَمَّها عَشِقْ
أَنا كُنْهٌ مُمَيَّزٌ لِلجَدا وَالندى خُلِقْ
أَنا فَذٌّ فَطينَتي بِسَنا الروحِ تَأْتَلِقْ
إِنَّهُ روحُ خالِقٍ وَأَنا مِنْهُ أَنْطَلِقْ.

فالنصّ الذي أمامنا عبارة عن خمسة أبيات على مجزوء الخفيف (فاعلاتن مفاعلن)، وقد عرف البيت الأول فيها تصـريعًا، فالتصـريع لا يُحتَسـب في عدد أروية الخماسيّات، لأنّه في العروض، بل تُحتَسَب أروية الأضرب وحدها.

ومن هذا القبيل أيضًا قول الشيخ محمد حسين:

مَعادُكَ حَقًّا هو المَبْدَأُ وَذا البذْرُ مِنْ مِثلهِ يَنْشَأُ
وَمِنْ أَسَفٍ أَنَّ هذا السّراجَ وَلَمْ يَنْتَهِ زَيْتُهُ يُطْفَأُ[١]
وَقَدْ برَأَ المرْءُ مِنْ عِلّةٍ وَمِنْ عِلَّةِ الموْتِ لا يَبْرَأُ
إذا لمْ تكُنْ غيرُ هذي الحياةَ فَأَيُّ لَبيبٍ بها يَهدَأُ؟
يُسيءُ الزّمانُ لِأَبنائِهِ وَبَعْضٌ على بَعْضِهِمْ أَسْوَأُ

١ – واضح هنا أنّه أشبع الكلمة "يَنتَهِ"، وهذا مخالف للشائع.

فقد نظم الخماسيّة على المتقارب التامّ، وصَرَّعَ في البيت الأوّل منها، كما فعل الشاعر في المثال السابق، ولم يخالف في شيء مبدأ الأبيات التقليديّة في النمط.

سادسًا – المشَطَّر: هذا الضرب من الشعر يُنظَر فيه إلى الأشطر، لا إلى الأبيات، وتكون قصيدته موزّعة على أقسام، يتضمّن كلٌّ منها ثلاثة أشطر، أو أربعة، أو خمسة، أو ستّة. ولهذا السبب سُمّي مشطّرًا. وعليه، فهو قصيدة تتألّف من أبيات، تُربَط كلّ ثلاثة منها، أو أكثر، بقافية واحدة، ولها طابع أحاديّ، يتألّف من شطر واحد، فهي أنصاف أبيات. وأصل المشطّر مجهول، ولكنّه كثر مع شعراء النهضة، وجيل ما بين الحربين العالميّتين.

وقد يَلتزم البيتُ الأخير من كلّ مقطع (أو الشطر الأخير) برويّ يتكرّر. وهذا مثال عليه:

أذِنَ الشفاءُ فما لهُ لم يُحمَدِ (أ)
ودنا الرجاءُ، وما الرجاءُ بِمُسعِدِ (أ)
أعَدَوتُ أم شارفْتُ غايةَ مَقصدي (أ)

بَرَدَ الغَليلُ اليومَ، وانطفأ الجَوى (ب)
وسلا الفؤادُ، فلا لقاءَ ولا نَوَى (ب)
وتبدَّدَ الشملان أيَّ تَبَدُّدِ (أ)

فالشاعر يستعمل في المقطع ثلاثة أشطر شعريّة، على بحر الكامل، تتكرّر فيها الأروية في الأوّل، وفي الثاني (كما في المقاطع اللاحقة) يتكرّر

الرويّان الأوّل والثاني، في حين أنّ الثالث يتكرّر فيه رويّ المقطع الأوّل دائمًا (وهنا الدال المكسورة).

وهذا الشكل الشعريّ قريب من الرباعيّة والخماسيّة، ويقوم على نمط واضح لا يتغيّر فيه.

القسم الرابع: التجديد وكسر النمط في الشعر العربيّ

١ – مدخل: تمكّنت بعض محاولات التجديد الإيقاعيّة في الشـــعر العربيّ من كسر النمط، بمعنى أنّها ابتكرت إيقاعات شعريّة لا تخضع لتواتر متكرّر. وهي ثلاثة أنواع: أوّلها يدعى "النثر شـــعر"، أدرجه العرب في علم البديع، واعتبروه ضـــربًا منه، وثانيها هو البند، وثالثها هو قصـــيدة التفعيلة التي ظهرت قبيلَ منتصـــف القرن العشـــرين تقريبًا. وأكثر ظهور النوع الأوّل كان في عدد من الرســـائل المتعَمَّلَة، نمثّل عليه بكلام لأبي العلاء المعرّي نقله ابن حجّة في كتابه "ثمرات الأوراق"، ولا نتوقّف عنده:

"أصـلَحَكَ اللهُ وأبقاكَ، لقد كانَ من الواجبِ أن تأتيَنا اليومَ إلى منزلِنا الخالي، لكي يحصـــلَ لي أنْسُـــكَ، يا زَينَ الأخِلاَّءِ، فما مِثْلُكَ مَن غَيَّرَ عَهدًا أو غَفَلْ".

فالكلام في الرســـالة جاءَ على تفعيلة الرجز التي تتكرّر بلا عدد محدود، وبلا نمط. ولكنّ هذا الضرب من الكتابة لم يُكتَب له أن ينتشر بين الأدباء.

ومن الجديد الذي لا يخضع للنمط ما دُعي "البَند"، وقد شـاع في شعر بعض شعراء العراق خصوصًا، وسنتوقف عنده.

٢ – البَنْد: هو أسلوب من أساليب الصياغة الشعريّة، ولكنّه يختلف عن أسلوب الشطرين الذي تقيّد به الشعراء العرب، ويقترب كثيرًا من أسلوب "الشعر الحر" الذي لا يلتزم فيه السطر بعدد محدد من التفعيلات، ويُرْصَف كما يُرْصَف النثر.

كادت كتابة البند تقتصر على شعراء العراق، ولكن قلّما ذكره العروضيّون. على أنّ بعضهم اعتبره ينتمي إلى بحر الهَزَج، وليس هذا الكلام صحيحًا. فقد رأى بعضهم أنه يتألّف من وزنين: الهزج والرمَل، تحدث النقلة بينهما من غير أن يحسّ القارئ أو السامع. وهذا أنموذج منه:

"أَهَلْ تَعلَمُ أم لا أنّ للحبّ لَذاذاتْ، وقد يُعذَرُ لا يُعذَلُ مَن فيه غرامًا وجوًى ماتْ، فذا مَذهَبُ أربابِ الكَمالاتْ، فدعْ عنكَ من اللومِ زخاريفَ المقالاتْ، فكم قد هذّبَ الحبُّ بَليدا، فغدا في مَسلَكِ الآدابِ والفَضل رَشيدا، صَهْ فما بالَكَ اصبَحتَ غليظَ الطبعِ لا تُظهِرُ شَوقا، لا ولا تعرفُ تَوقا، لا ولا شمّت بِلَحْظَيكَ سَنا البرقِ اللَموعيّ الذي أومَضَ من جانب أطلال خليطٍ عنطَ قد بانْ، وقد عرّسَ في سَفحِ ربى البانْ."

وأوّل ما نلاحظ في هذا النصّ أنّه يُكتَب كالنثر، لا بشكل أبيات أو أسطر شعريّة، ولا يبدو كأنّه شعر. غير أنّ المتأمّل فيه يتنبّه إلى أنّه كلام موزون، يقوم على وزنين اثنين: الرمل والهزج، يتنقّل الشاعر بينهما. وقد يكونون اختاروا هذين الوزنين لما بينها من شبه، ولأنّ النقلة بينهما لا تُحدث خللًا موسيقيًّا، كما لاحظ.

ظهر هذا الشـــكل الشـــعريّ في بعض الدواوين المتأخّرة، كما عند ابن معتوق. وقد عرفت بعض قصـــائد البند ما كُتب على وزن واحد من هذين الوزنين، فجاء قسم منها على الرمل، وجاء قسـمها الآخر على الهزج، في حين أنّ بعضها الثالث تنقل بينهما.

وهذا الأنموذج يمكن أن نكتبه على الشكل الآتي لنشير إلى الوزنين فيه:

– أهل تعلم أم لا أنّ للحبّ لذاذاتْ؟	٤	
– وقد يعذر لا يعذل من فيه غرامًا وجوًى ماتْ	٥	هزج
– فذا مذهب أرباب الكمالاتْ	٣	
– فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ	٤	
– فكم قد هذّب الحبّ بليدا	٣	
– فغدا في مسلَكِ الآداب والفضل رَشيدا	٤	
– صَهْ، فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شَوقا	٥	رمل
– لا ولا تظهر توقا	٢	
– لا ولا شمت بلحظيكَ سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب أطلال خليط عنكَ قد بانْ		
– وقد عرّس في سفح ربى البانْ	٣	هزج

ومن أمثلة البند ما كتب ابن معتوق الموسويّ الحويزيّ:

"مَلِكٌ بلْ مَلَكٌ كوَّنَه اللهُ من النورِ، فولّاهُ على الخَلْقِ وناداهُ رَفَعْناكَ على الطّورِ، هُمامٌ مَحَتِ الظُّلْمَ مَواضيه سِوى ظُلْمِ جفونِ المقَلِ

الحورِ، وهَدَّ مِن أياديهِ إلينا أَبْنِيَةَ التِّبْرْ، فَشَيَّدْنَ مَعاليهِ على أَجْنحَةِ النَّسْرْ، وأَنْبَتْنَ بَواديهِ رَياحينَ قَنا الخَطِّ، وأَمَّنَّ مَواليهِ مِنَ القَحْطِ، وَذَلَّلْنَ لَهُ الصَّعْبَ، وَسَهَّلْنَ لَهُ الوَعْرَ. رمى الغَيْبَ فَأَصْماهُ بِآراهُ، وَأَنْشا سُحُبَ السَّيْلِ فَأَجراهُ بِآلاهُ، جَوادٌ عَشِقَ الفضْلَ، وعادى خُلُقَ البُخْلِ، وفي السَّمْعِ مِنَ العدْلِ، وأَحْيا مُهَجَ البَذْلِ، إذا لاحَ تَرى الأَعْيُنَ منْ راحاتِهِ الغَيْثَ، ومِنْ فِطْنَتِهِ النارَ ومِنْ طَلعتِهِ البدْرَ وفي مَغفرِهِ الليْثَ، وفي بُرْدَتِهِ البحرُ حَمى العِرْضَ منَ الثّلْبْ، ونَرْوى الأسَدَ الغلْبْ، فما حاتمُ في الجودِ ولا مَعْنٌ لَهُ مِثْلُ، ولا كَعْبٌ ولا كِسْرى وسابورٌ وإسْكَنْدَر في العَدْلِ، وفي الجاهْ، لَهُ نِدٌّ وَأَشْباهْ، شفى الأَنْصُلَ في البوسِ، منَ الشوسِ، دم الروسِ، وجَلا ظُلَمَ الجَهْلِ بفانوسِ، فتًى زوَّجَهُ المجدُ عذارا، وما أنْبَتَ في وَجْنَتِهِ السِّنُّ عِذارا."[١]

٣ – بعض محاولات التجديد التي بقيت نمطيّة: من المحاولات التي وردت عند بعض شعراء المهجر قصائد خرجت على نظام القصيدة المألوفة، وعلى ما سبق أن ذكرنا من أشكال شعرية جديدة، ولكنّها بقيت نمطيّة في طبيعة تركيبها، بعض القصائد التي لم يُسَمَّ شكلها، وبقيت من المحاولات التي تندرج في إطار تجديد الإيقاع الشعريّ العربيّ. من هذه القصائد قصيدة "النهاية" لنسيب عريضة، وهي قصيدة لاقت رواجًا كبيرًا عندما نشرها في العام ١٩١٧:

كفِّنُوهُ!

وادْفِنُوهُ!

---

١ – راجع: ابن معتوق، **طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء**، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٥، ص ٢٢٩

أَسْكِنُوهُ

هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ.

وَاذْهَبُوا لاَ تَنْدِبُوهُ،

فَهْوَ شَعْبٌ مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقْ.

***

ذَلَّلُوهُ،

قَتَّلُوهُ،

حَمَّلُوهُ

فَوْقَ مَا كَانَ يُطِيقْ.

حَمَلَ الذُّلَّ بِصَبْرٍ مِنْ دُهُورٍ

فَهْوَ فِي الذُّلِّ عَرِيقْ.

***

هَتْكُ عِرْضٍ،

نَهْبُ أَرْضٍ،

شَنْقُ بَعْضٍ

لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهْ

فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافًا؟

لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَةْ!

***

لاَ ، وَرَبِّي

مَا لِشَعْبِ
دُونَ قَلْبِ
غَيْرِ مَوتٍ مِنْ هِبَةْ
فَدَعُوا التَّارِيخَ يَطْوِي سِفْرَ ضُعْفٍ
وَيُصَفِّي كُتُبَهْ.

***

وَلْنُتَاجِرْ
فِي المَهَاجِرْ
وَلْنُفَاخِرْ
بِمَزَايَانَا الحِسَانْ
مَا عَلَيْنَا إِنْ قَضَى الشَّعْبُ جَمِيعًا،
أَفَلَسْنَا فِي أَمَانْ؟

***

رُبَّ ثَارٍ،
رُبَّ عَارٍ،
رُبَّ نَارٍ،
حَرَّكَتْ قَلْبَ الجَبَانْ
كُلُّهَا فِينَا وَلَكِنْ لَمْ تُحَرِّكْ
سَاكِنًا إلاَّ اللِسَانْ.

إذا أمعننا النظر في هذه القصيدة وجدناها مبنيّة على نمط يتكرّر في أقسامها كلّها، ومصوغة على بحر الرمل. فهي تتألّف من ستة أقسام أو مقاطع، يتكرّر كلّ مقطع فيها بتركيبته نفسها؛ وسنبيّن هذا بعرض المقطع الأوّل منها:

كِفِّنُوهُ! (١)

وادْفِنُوهُ! (١)

أَسْكِنُوهُ (١)

هُوَّةَ اللَّحْدِ العَمِيقْ. (٢)

وَاذْهَبُوا لاَ تَنْدِبُوهُ،

فَهْوَ شَعْبٌ مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقْ. (٥)

فالأسطر الثلاثة الأولى يتشكّل كلّ منها من تفعيلة واحدة، ومن رويّ يتكرّر (نوهُ)؛ والسطران الأخيران يتشكّل الأوّل منهما من تفعيلتين اثنتين، والثاني من خمس تفعيلات، ومن رويّ يتكرّر أيضًا (يقْ). وقد كُتِب السطر الأخير على قسمين لطوله، لا لأنّ آخره وقفةُ رويّ. وبالعودة إلى المقاطع الأخرى نجدها على النمط نفسه، كما يظهر لنا في ما يأتي:

هَتْكُ عِرْضٍ، (١)

نَهْبُ أَرْضٍ، (١)

شَنْقُ بَعْضٍ (١)

لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَهْ (٢)

فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافًا؟

لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَةْ! (٥)

ولكلّ مقطع أرويته الخاصّة به، لا يلتزم الشاعر فيها بتكرار. وما تكرار الرويّ في القسم الثاني من المقطع الأوّل (القاف الساكنة) إلّا لأنّ الشاعر اختار له هذا، لا لأنّه ملزم.

من البديهيّ ألّا نُدرجَ هذا الشكل في إطار الأشكال التي هي خارج النمط كالبند، وشعر التفعيلة الذي سنتوقف عنده الآن.

٤ – شعر التفعيلة: في حوال منتصف القرن العشرين، بدأ جماعة من الشعراء يبحثون عن شكل جديد للشعر يكون أهلًا، برأيهم، لاستيعاب التجربة الجديدة التي تعبّر عن واقع جديد. وقد ركّز هؤلاء على تكسير القيود الشعريّة، من أجل تشكيل شكل خارج إطار النمط. هنا كان دور شعر التفعيلة.

وقد شاع في الأوساط النقديّة العربيّة أنّ كلًّا من بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة العراقيّين هما أوّل من بدأ باستعمال هذا الشكل الشعريّ الجديد. لكنّ الواقع أنّ لويس عوض سبقهما إلى هذا. فالملائكة نشرت قصيدة "الكوليرا" عام ١٩٤٧، وكانت على الشكل الجديد، والسياب نشر قصيدته "هل كان حبًّا" في العام نفسه، ولكنّه ذكر أن عنوان كتابتها هو العام ١٩٤٦، أي قبل قصيدة نازك الملائكة بعام. غير أنّ لويس عوض نشر قصيدة، في ديوانه "بلوتولاند"، عنوانها "كيريالَسون"، كتبها عام ١٩٣٨، أي قبل قصيدتي السياب ونازك، يظهر فيها الشكل الجديد لشعر التفعيلة. وهذا مقطع منها، مع عدد التفعيلات مشارًا إليه في كلّ سطر:[1]

[1] – لويس عوض، **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٨٠

أبي، أبي، (١)

أبي، أبي، (١)

أَحزانُ هذا الكوكبِ (٢)

ناءَ بِها قلْبي الصَّبي (٢)

الرِّزْءُ تحتَ الرزْءِ في صدري خَبي، (٣)

الشوْكُ في جَفْني، حِرابُ الهُدُبِ (٣)

سَلَّتْ دُمَيْعاتٍ كَذَوْبِ السُّمِّ في جَفْني الأَبي، (٤)

شَبَّتْ على قَلْبي سَعيرًا مُستطيرَ اللَهَبِ... (٤)

أَبْكي دُموعَ الناسِ مُخْتارًا، وَدَمْعُ الأَمْسِ لمّا يَنْضبِ (٥)

فالقصيدة على تفعيلة الرجز (مستفعلن)، ولكنّها وردت في الأسطر الشعريّة بأعداد غير متّفقة، في حين أنّها لا ترد كذلك في الأبيات، أو في المحاولات التجديديّة النمطيّة.

أ – التغيير في شكل الشعر وتوزيع التفعيلات: من هنا، عمد شعر التفعيلة، منذ نشوئه، إلى كسر ثلاثة أشياء رئيسة عرفتها القصيدة العربيّة التقليديّة:

١ – كسر وحدة البيت، أي انضباط عدد التفعيلات فيه.

٢ – كسر وحدة القافية؛ فالبيت الشعريّ التقليديّ لا بدّ له من قافية واحدة يلتزمها الشاعر في نظمه.

٣ –كسر وحدة الرويّ، بمعنى أنّ الأروية في شعر التفعيلة صار من الممكن أن تتعدّد في القصيدة الواحدة، لكنّ تعدّدها هنا لا يعني انتظامها وانضباطها، بل إنّ الشاعر يغيّرها كما يرتئي ويريد، من غير ضابط لهذا.

وفي ما يأتي، أنموذج لبدر شاكر السياب من قصيدة "جيكور والمدينة"، من ديوان "أنشودة المطر":[1]

وَفي الليلِ فِرْدَوْسُها المسْتعادْ
//ْ /ْ– //ْ /ْ– //ْ /ْ–//ْ ْ (٤)

إِذا عَرَّشَ الصَّخْرُ فيها غصونَهْ
//ْ /ْ– //ْ /ْ– //ْ /ْ–//ْ /ْ (٤)

وَرَشَّ المصابيحَ تُفّاحَ نارْ
//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ – //ْ ْ (٤)

وَمَدَّ الحوانيتَ أَوراقَ تينَهْ
//ْ /ْ– //ْ /ْ– //ْ /ْ – //ْ /ْ (٤)

فمَن يُشعلُ الحبَّ في كلِّ دَرْبٍ وفي كلّ مقهًى وفي كلّ دارْ؟
//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–// –ْ /ْ–//ْ ْ (٨)

ومن يرجع المخلبَ الآدَمِيَّ يدًا يمسَحُ الطفلُ فيها جَبينَهْ؟
//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /–//ْ /ْ–//ْ /ْ–// –ْ /ْ–//ْ /ْ (٨)

وتَخْضَلُّ مِنْ لَمسها، مِنْ أُلوهِيَّةِ القلبِ فيها، عروقُ الحجارْ
//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–//ْ /ْ–// –ْ /ْ–//ْ ْ (٨)

[1] – بدر شاكر السيّاب، **ديوان بدر شاكر السيّاب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١، ١/ ٤١٥

وبينَ الضحى وانتِصافِ النهارْ

//ْ /ْ – //ْ /ْ – //ْ /ْ – //ْْ (٤)

إِذا سَبَّحَت باسمِ رَبِّ المدينَهْ...

//ْ /ْ – //ْ /ْ – //ْ /ْ – //ْ /ْ (٤)

نلاحظ في هذا الأنموذج ثلاثة أشياء:

– الأوّل أنّ عدد التفعيلات ليس واحدًا في الأسطر، ما يعني أنّنا أمام نظام مختلف عن نظام البيت، يمكن أن نسمّيه نظام السطر الشعريّ. فالسطر ليس مقيّدًا، كالبيت، بالعدد؛ وعليه، من الممكن أن يتغيّر عدد تفعيلاته، كما يظهر في عدد التفعيلات المشار إليه بعد كلّ سطر. كما أنّ التغيير ليس منضبطًا، بمعنى أنّه ليس خاضعًا لنمط معيّن.

– والثاني أنّ قوافي الأسطر ليست بالضرورة واحدة، بل يمكن أن تتغيّر. وبالعودة إلى أنموذج السيّاب، نجدنا أمام قافيتين: الأولى هي /ْ /ْ (آخر فعولن //ْ /ْ)، وتتكرّر أربع مرات، والثانية هي /ْْ (آخر فعولْ //ْْ)، وتتكرّر ستّ مرات.

– والثالث أنّنا أمام حرف رويّ يتغيّر من سطر إلى سطر، وبالتالي أمام ثلاثة أروية، هي الدال الساكنة المسبوقة بالألف، والنون المفتوحة التي تسبقها الياء (أو الواو) والتي تعقبها الهاء الساكنة، والراء الساكنة التي تسبقها الألف: مستعادْ – غصونَهْ – نارْ – تينَهْ – دارْ – جبينَهْ – الحجارْ – النهارْ – المدينَهْ.

وفي ما يأتي، نمثّلُ على أنموذج آخر من قصيدة "وتبدأ الطفولة"، لجورج غانم:[١]

وتبدأ الطفولَةْ

//ْ //ْ -//ْ /ْ (٢)

ويُعشِبُ الحَجرْ...

//ْ //ْ - //ْ (٢)

يَزّاوَجُ القِفارُ والمطَرْ.

/ْ /ْ // -ْ //ْ //ْ -//ْ (٣)

أواخرُ الدُجى وأوّلُ السحَرْ

//ْ //ْ - //ْ//ْ - //ْ //ْ (٣)

تنفتحُ الأجنحةُ الصغيرَةْ

/ْ ///ْ -/ْ ///ْ - //ْ /ْ (٣)

تُظَلِّلُ البشَرْ،

//ْ //ْ -//ْ (٢)

تَهبُّ أنسامٌ على الفلاةْ

//ْ //ْ - /ْ /ْ //ْ - //ْْ (٣)

فيَنبتُ الشجرْ،

//ْ //ْ-//ْ (٢)

١ - جورج غانم، **حجر الحبّ وقصائد الفرح**، بيروت: ١٩٦٨، لا دار نشر، ص ٩٨ – ٩٩

ويُثمرُ الشجَرْ

/ْ //ْ –//ْ (٢)

ويشبعُ العراةُ والحُفاةْ،

/ْ //ْ –//ْ //ْ –//ْ ْ (٣)

والحربُ والدمارُ ذكرياتْ،

/ْ /ْ //ْ –//ْ //ْ ْ (٣)

والموتُ ذكرياتْ...

/ْ /ْ //ْ –//ْ ْ (٢)

هذا الأنموذج مبني على تفعيلة الرجز (مستفعلن /ْ /ْ //ْ) وجوازاتها، وهو يتحرّك بين أسطر من تفعيلتين، وأخرى من ثلاث تفعيلات، من غير نمط ينظّم هذا التحرّك.

كما أنّ الأروية تختلف من سطر إلى آخر، وتراوح بين اللام المفتوحة التي تليها هاء، وهي رويّ لا يتكرّر كما نلاحظ، والراء المكسورة، والراء المفتوحة التي تسبقها ياء وتعقبها هاء، وهذا الرويّ أيضًا لا يتكرّر، والتاء الساكنة التي تسبقها ألف. بالإضافة إلى هذا نجد رويّين يتكرّران في الكلمتين "الشجرْ" و"ذكرياتْ".

والقوافي، من جهة ثالثة، تختلف بين الأسطر، فنحن أمام ثلاثة أنماط من القوافي: الأول هو في الشكل العروضيّ /ْ //ْ، والثاني في الشكل /ْ /ْ، والثالث في الشكل /ْ ْ. وجميع هذه القوافي والأروية وتوزيع التفعيلات غير منضبط بنمط خاصّ به، بل متفلّت تمامًا.

ب – توزيع التفعيلات في الشعر الحديث: ذكرت نازك الملائكة، في كتابها "الشعر العربي المعاصر" أنّ شعر التفعيلة لا يتشكّل من غير البحور التي تقوم على تفعيلة واحدة،[١] وهي: الكامل، والوافر، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والهزج.[٢] والواقع أنّ هذا الكلام فيه بعض الخطإ، لأنّ الشعراء أخذوا من بحور ثنائيّة التفعيلة (كالبسيط، والطويل)، وأحيانًا ثلاثيّة التفعيلة (كالخفيف والمنسرح). وقد يكون اعتبار الملائكة هذا مردّه إلى كونها أرادت أن تقعّد للكتابة الشعريّة، مضيفة إلى مسألة اختيار البحور مسألة تحديد عدد التفعيلات في السطر، نافية، مثلًا، أن يجوز استعمال خمس تفعيلات في السطر الواحد[٣]، أو تسع تفعيلات[٤] (التشكيلات الخماسية والتساعية). ويعني هذا أنّها لم تفهم جوهر التجربة الشعريّة الجديدة من ناحية الشكل، لأنّ شعراء الروّاد أرادوا كسر جميع القواعد المسبَقَة في الكتابة الشعريّة، وتأسيس كتابة لا تقوم على نمط، ولا على ما هو مفروض مسبَقًا، بل أن تكتب بحسب ما تتطلّبه التجربة الجديدة؛ وهذا الأمر يحتّم إلغاء القواعد المسبقة كلّها، لتصير لكلّ قصيدة قاعدتها الخاصّة بها.[٥] لهذا السبب نجد في أسطر القصيدة أحيانًا توزيعًا للتفعيلات لا يتناسب

---

١ – نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٨، ص ٧٩

٢ – المرجع نفسه، ص ٨١ – ٨٣

٣ – المرجع نفسه، ص ١٢٤

٤ – المرجع نفسه، ص ١٢٥ – ١٢٦

٥ – تورد نازك الملائكة كثيرًا من المغالطات التي كانت تظنّها مصيبة في الكتابة الشعريّة الجديد، أولاها تحديدها للشعر الحرّ على أنّه "شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر." (المرجع السابق، ص ٧٧ – ٧٨)، والواقع أنّ شعر التفعيلة ليست فيه أشطر، ولا علاقة له بها لأنّه هجر هذا المفهوم. كما أنّها تقول، من جملة أغلاطها في هذه المسألة إنّ الشاعر يختار تفعيلاته، "غيرَ خارج على القانون

في مواضع منه مع ما كان مألوفًا في الشعر العربيّ الموزون. فإذا عدنا إلى أنموذج جورج غانم الذي أوردنا قبل قليل، وجدناه يستعمل في أرويته التفعيلة فَعَلْ //ْ ، وهي ليست من الرجز، بل في المتقارب جواز من فَعولن. غير أنّنا، إذا نظرنا إليها صوتيًّا، وجدناها نصف التفعيلة مفاعِلن (//ْ //ْ)، من هنا جاز استعمالها، لأنّها لا تشكّل خللًا صوتيًّا. وفي ما يأتي مثال على هذا من قصيدة "أنا والمدينة" لأحمد عبد المعطي حجازي:[١]

١ – رحابَةُ الميدانِ والجدرانُ تَلّْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٢ – تَبينُ ثمَّ تختفي وراءَ تلّْ (//ْ // ْ ْ)
٣ – وُرَيقَةٌ في الريحِ دارَتْ ثمّ حطَّتْ
ثمّ ضاعَتْ في الدروبْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٤ – ظِلٌّ يذوبْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٥ – يَمتَدُّ ظِلّْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٦ – وَعَيْنُ مصباحٍ فُضولِيّ مُمِلّْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٧ – دُسْتُ على شُعاعِهِ لَمّا مَرَرْتْ (/ْ /ْ // ْ ْ)
٨ – وَجاشَ وِجْداني بِمَقْطَعْ حَزينْ (//ْ // ْ ْ)

العروضي... جاريًا على السنن الشعريّة التي أطاعها الشعر العربيّ منذ الجاهليّة حتّى يومنا هذا." (الموضع نفسه) والحقيقة أنّ شعر الحداثة هجر تمامًا السنن الشعريّة التي تتكلّم عليها، ولم تشكّل قصيدته استمرارًا للشعر القديم، بل مثّلت قطيعة تامّة مع شكله. فالشاعرة لم تفهم جوهر تجربة الحداثة ورؤيتها العامّة في شكل الشعر، لأنّ الروّاد أرادوا أن يخرجوا تمامًا من كلّ ما هو مسبَق، ليكون لكلّ قصيدة شكلها الخاصّ بها وحدها.

[١] – أحمد عبد المعطي حجازي، **ديوان أحمد عبد المعطي حجازي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٣، ص ١٨٨ – ١٨٩

٩ – بَدَأْتُهُ ثُمَّ سَكَتُّ... (/ْ ///ْ ْ)

١٠ – مَنْ أَنْتَ... يا... مَنْ أَنْتْ؟ (/ْ /ْ ْ)

١١ – الحارسُ الغَبِيُّ لا يَعي حِكايَتي (//ْ //ْ)

١٢ – لقدْ طُرِدْتُ اليوْمْ (/ْ /ْ ْ)

١٣ – مِنْ غُرْفَتي (/ْ /ْ //ْ)

١٤ – وَصِرْتُ ضائِعًا بِدونِ إِسْمْ..." (//ْ ْ)

نلاحظ هنا أنّ الشاعر يستعمل تفعيلة الرجز في قصيدته، مع جوازاتها، ولكنّه يستعمل، بالإضافة إلى القوافي التي في الرجز (مفاعلن، ومستفعلن في السطرين ١١ و١٣)، عددًا من القوافي التي أخذها من بحور أخرى. فالتفعيلة مستفعِلانْ (السطر ١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ١٣) هي من مجزوء الكامل، وهي جواز متفاعلانْ، ومثلها التفعيلتان مفتعِلانْ (السطر ٩) ومفاعلانْ (السطر٢، ٨، ١١). أمّا التفعيلة فَعْلانْ (/ْ /ْ ْ) التي يستعملها في السطرين ١٠ و١٢، فمن السريع. والتفعيلة الأخيرة فَعولْ (//ْ ْ) هي من المتقارب بدورها.

يظهر لنا أنّ الشاعر يستقدم تفعيلات للقوافي من غير البحر الذي استمدّ منه تفعيلاته، ولكن من دونِ أن يسبب هذا خللًا في الإيقاع. فالتسكين الإضافيّ في آخر تفعيلات الرجز مستفعلن ومفاعلن ومفتعلن لا يبعدها عن هذا البحر كما نرى، وكذلك إضافة فعولْ التي هي من السريع لا تعيق النغم، لأنّ السريع ليس بعيدًا جدًّا عن الرجز. أمّا التفعيلة فعولْ التي هي من المتقارب، فتعادل نصف مفاعلن (مفا = //ْ — علنْ = //ْ)، وقد أشرنا إلى هذا، وهنا تبدو كأنّها النصف الثاني من مفاعلانْ أي القسم الذي ينتهي بساكنين).

هذا بالنسبة إلى تفعيلات القوافي. لكنّنا نلحظ أنّ بعض التعديلات قد أُدخِلَت على تفعيلات هي من غير تفعيلات القوافي. ومن أمثلة هذا:

١ – تَغْمُرُني المرْآةُ أَخْتَفي فيها وَما أعودُ إِلّا بَعْدَ غُرْبَتَينِ عاريًا... [1]

/ْ ///ْ –/ْ /ْ //ْ –//ْ /ْ /ْ –//ْ //ْ –//ْ /ْ /ْ –//ْ //ْ –//ْ //

٢ – وتعودُ إِلى السندِبادِ طفولَتُهُ، وتعودُ الحقولُ

///ْ –///ْ –/ْ //ْ –///ْ –///ْ –/ْ //ْ

حقولًا، ويعودُ الغديرُ ليمتَدَّ كي يتَأَرْجَحَ في جانبَيه الحقولْ [2]

//ْ /ْ –///ْ _ /ْ //ْ –///ْ _/ْ //ْ – ///ْ _ ///ْ –/ْ //ْ –/ْ //ْ ْ

٣ – حجرٌ مَيّتُ القَوادِمِ والموتُ يُسْرِجُ أفْراسَه، والذَبيحَةْ [3]

///ْ –/ْ //ْ – //ْ –///ْ –/ْ //ْ –///ْ –/ْ //ْ – /ْ //ْ /ْ

بالعودة إلى هذه النماذج نلاحظ مخالفات في التفعيلات العروضيّة المألوفة في البحور. ففي الأنموذج الأوّل، نجد النصّ مبنيًّا على تفعيلة الرجز، وهي مستفعلن، وليس في هذه التفعيلة الجواز مفاعيلن، لكنّه ورد هنا مرّتين.

والأنموذج الثاني (سطران) مبنيّ على تفعيلة المتدارك (فاعلن – فعِلن)، وليس من جوازات هذه التفعيلة فَعولن، لكنّ هذا الجواز ورد هنا (في مستهلّ السطر الثاني).

---

[1] – الياس لحود، **الأعمال الشعرية**، بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٢، ١/ ٢٢٦ (قصيدة "الخرائط المجنزرة").

[2] – صلاح عبد الصبور، **قصيدة**: **عندما أوغل السندباد وعاد**، مجلة العربي، عدد ٢٥١، أكتوبر ١٩٧٩، ص ٣٤

[3] – أدونيس، **الآثار الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٨٧١، ١/ ٣٠ (قصيدة "تحوّلات الصقر").

والأنموذج الثالث على المتدارك أيضًا، وقد وردت فيه تفعيلتان ليستا منه: فَعَلْ، وفاعلاتن (أو فاعلن فَعْ). ففعَلْ من المتقارب، وفَعْ أيضًا (إذا اعتبرنا التفعيلة الأخيرة فاعلن فَعْ)، وكذلك فاعلاتن (إذا اعتبرناها فاعلاتن).

نفهم من هذا أنّ خرق تواتر التفعيلات الوزنيّة صار أمرًا ممكنًا في الشعر الحديث، من غير أن يكون هذا نمطيًّا، بمعنى أنّ الخرق لا يأتي بشكل منتظم، ولكنّه يتمّ بحسب حاجة الشاعر، من غير أن يحدث فجوة في الإيقاع، أو نشازًا على الأذن. ففاعلاتن (أو فاعلن فَعْ) تناسب تسلسل التفعيلات هنا، ومفاعيلن هي مقلوب مستفعلن، وبالتالي فيها السببان والوتد نفسهما. أمّا فعولن (في الأنموذج الثاني) فهي التفعيلة فاعلن (/ْ //ْ)نفسها مقلوبة.

ج – التدوير في القصيدة الحديثة: يعني التدوير استمرار البيت في البيت اللاحق من حيث تركيب الجملة، وقد اعتبر العرب هذا من وجوه البديع، وكانوا يستقبحونه لرغبتهم في أن يستقلّ البيت السابق في بنيته عن البيت اللاحق. ومن التدوير قول الشاعر:

لَقَدْ أَقومُ مَقامًا لو يَقومُ بهِ أرى وأَسمَعُ ما لو يسمَعُ الفيلُ
لَظَلَّ يرْعَدُ إِلّا أن يكون له من الرسولِ بِإِذْنِ اللهِ تَنويلُ.

فالجملة في عجز البيت الأول تستمرّ نحويًّا في أوّل البيت الثاني (أرى وأسمع ما لو يسمع الفيلُ لظلَّ يرعد...).

ولمّا كانت القصيدة الجديدة كسرت وحدة البيت والقافية والرويّ، فقد ظهرت في بعض القصائد نزعة التدوير، وباتت تمثّل دروها في الشعر الحديث، وانتشرت في شعر كثير من الشعراء.

وقد يكون هذا التدوير صغيرًا، أو كبيرًا. نمثّل على التدوير القصير بالأنموذج الآتي لصلاح عبد الصبور من قصيدة "الظلّ والصليب"[١]:

"يدْعو إلهَ النعمةِ الأَمينَ أَن يرعاهُ، حتّى يَقضيَ الصلاةَ، حتّى يُؤْتِيَ الزَّكاةَ، حتّى يَنْحرَ القربانَ، حتّى يَبْتَني بِحُرِّ مالِهِ كنيسةً ومسْجِدًا وخانْ

للفقراء التاعسين من صَعاليكِ الزمانْ..."

فقد وردت في القسم الأوّل من هذا الأنموذج خمس عشرة تفعيلة تسبق الرويّ (وخانْ)، في حين أنّ السطر اللاحق وردت فيه أربع تفعيلات، تلاها الرويّ (الزمانْ). وهذا التدوير لا يُعَدُّ طويلًا؛ ومن الممكن أن يكون التدوير أقصر أيضًا، كقول محمد الفيتوري في قصيدة "قصيدة الرياح":[٢]

"رُبَّما لم تَزَلْ تِلْكُمُ الأَرْضُ تسكُنُ صورَتَها الفَلَكِيَّةَ لَكِنَّ شَيْئًا على سَطْحِها قَدْ تَكَسَّرْ..."

فالكلام يحتوي هنا على اثنتي عشرة (إذا اعتبرنا التفعيلة الأخيرة هي فاعلاتنْ) من تفعيلات المتقارب، أو ثلاث عشرة تفعيلة (إذا اعتبرنا التفعيلة الأخيرة هي فَعْ) قبل التوقّف عند الرويّ في "تكَسَّرْ". وهذا أيضًا يُعَدُّ من التدوير القصير.

ومن التدوير ما يكون طويلًا، وأحيانًا يستغرق قصيدة بكاملها، كما هي الحال، مثلًا، في ديوان "مملكة الخبز والورد"، أو كما هي الحال في ديوان الفيتوري

---

[١] – صلاح عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢، ١/ ١٥١

[٢] – محمد الفيتوري، **يأتي العاشقون إليك**، بيروت: دار الشروق، ط١، ١٩٩٢، ص ١٦

"يأتي العاشقون إليكم"، أو مع سليم بركات في ديوان "الجَمهرات". وعلى هذا يمكن أن يستغرق التدوير صفحة أو أكثر. وفي ما يأتي نورد مثالًا على تدوير طويل للشاعر جوزف حرب من قصيدة "مريم المريمات":[١]

"لِمَنْ أَيُّها العاشقونَ أُسَلِّمُ نَفْسي القديمةَ؟ أَنتمْ أَقَلُّ انتقامًا وأَكثرُ عَفْوًا إِذا ما رَمَيتُمْ أَصَبْتُمْ، وَلِنْتُمْ إذا ما قَسَوْتُمْ. تَرِقّون حتّى تَصيروا متى الماءُ يَعطشُ ماءً ليَشربَ. تُعْطَوْنَ سَيفًا فيحْمِلُ كُلُّ حبيبٍ جراحَ سِواهُ. أنا الآنَ أعمقُ منْكم وأَنْقى. دَعوا حاضري الآنَ يقتُلْ بَعيدي المُذِلَّ، ولا تقتلوني. فلستُمْ بِأَجْمَلَ مِنْ نَدَمي الآنَ. إنّي

رَأَيْتُ كلامَ دمائيَ

لمّا رأَيْتُ طَريقي.

وَإِنّي الغَمامُ،

تغوصُ بقلبي سيوفُ بروقي..."

لقد أورد الشاعر هنا عددًا من الجمل، يندرج في عدد كبير من التفعيلات، حتّى جاءت وقفة بعده في الرويّ (طريقي)، تلاها رويّ آخر بعد ست تفعيلات (بروقي).

ويعني التدوير، في الشعر الحديث، سقوط أهمّيّة الرويّ والقافية في القصيدة، بعد أنّ كانت لهما أهمّيّة كبيرة في جميع القصائد النمطيّة، ففي تلك القصائد كان عدد التفعيلات نفسه يمثّل دوره الكبير في التنغيم؛ ولكن مع انتشار

[١] – جوزف حرب، **السيدة البيضاء في شهوتها الكحليّة**، بيروت: دار رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٨١٠ – ١٨١

التدوير، وسقوط النمط في القصيدة تغيّرت المسألة. ونعود هنا إلى ما ذكرنا، قبل قليل، من كلام نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" حيث حاولت ضبط أعداد التفعيلات في الأسطر الشعريّة، ليتبيّن لنا أنّه ينمّ عن سوء فهم لغاية شعراء الحداثة العربيّة، لأنّهم هدفوا إلى كسر الأنماط والقواعد المسبقة، والخروج عن القاعدة، ومن المؤكّد أنّ الشاعرة لم تفهم هذا الأمر.

د – دمج التفعيلات في القصيدة الواحدة: عرف الشعر الحديث شكلين أساسيّين من دمج التفعيلات في القصيدة الواحدة، الأولى هي عن طريق الانتقال من وزن إلى آخر، والثانية هي باستعمال بحر يتشكّل من تفعيلتين مختلفتين (كالبسيط، والطويل)، أو ثلاث (كالمنسرح، والخفيف)، ويمكن أن يتمّ هذا في قصائد مدوّرة أو غير مدوّرة.

نمثّل على الطريقة الأولى المتمثّلة بالانتقال من وزن إلى وزن بالأنموذج الآتي من قصيدة "المرثية الثانية" للشاعر الياس لحود، من ديوانه "مراثي بازوليني":[١]

إِلى ماهِرٍ عَصَبوا خاطِري ثُمَّ قالوا هُنا المدرسَهْ
تُعَلِّمُهُ الخَطَّ
وَهْوَ اضْطِرارًا يُعَلِّمُكَ الطُّرُقاتِ الشديدَهْ
تُعَلِّمُهُ الضوءَ وَهْوَ احْتِراقًا يعَلِّمُها الأُقحوانْ:

متقارب

"تُحِبُّني... أُحِبُّها
تُحِبُّني... أُحِبُّها

رجز

١ – الياس لحود، **الأعمال الشعرية**، ٢/ ٤٣٣

تُحِبُّني... أُحِبُّ..." رجز
هَكَذا أَنْهى حُقولَ الأقحوانْ.

نلاحظ أنّ المقطع الأوّل مبنيّ على تفعيلة المتقارب، في حين أنّ المقطع الثاني مبنيّ على تفعيلة الرجز. وقد انتقل من التفعيلة الأولى إلى الثانية.

من هذا القبيل أيضًا قول شوقي أبي شقرا في قصيدة "ولا أعود"، من ديوانه "أكياس الفقراء":[1]

قولي لهُ:
"إلهي رجز
أمّي الحَمامَهْ
جَليسةُ الغمامَهْ
تزفُّ جَناحي إليكْ
ليخفقَ في ناظِرَيْكْ
برفرفُ حتى ينامْ متقارب
فُوَيقَ يديْكْ."

ففي هذا النصّ نجد الشاعر يبدأ بالرجز (الأسطر الأربعة الأولى)، وينتقل مباشرة إلى المتقارب (الأسطر الأربعة الأخيرة). وعليه فإنّ المزج بين التفاعيل في الأنموذجين المذكورين حصل من خلال الانتقال من وزن إلى وزن عبر المقاطع، أو داخل المقطع الواحد.

[1] – شوقي أبي شقرا، **أكياس الفقراء**، بيروت: منشورات حلقة الثريا، ط١، ١٩٥٩، ص ٩٢ – ٩٣

ونمثّل على الطريقة الثانية المتمثّلة في استعمال بحر متعدّد التفعيلات بالأنموذج الآتي لجوزف حرب من قصيدة بعنوان "مشهد الفارس الأخير" من ديوانه "مملكة الخبز والورد":[١]

"لا جئتُ من وردةٍ، ولا قُبَلٍ. وَٱسْمي قليلٌ. وليس يشعرُ بي وَقْتٌ. وَما ثَروَتي سِوى زَبَدٍ في جَيبةِ البَحْرِ.

سيرتي

حَجَرُ الملحِ وَقَدْ ذابَ في مياهِ

الأسابيعِ. أنا الفارسُ الأَخيرُ، جميعُهمْ مَضَوا تارِكينَ لي صَهَواتٍ وسيوفًا، ولَسْتُ أَمْلُكُ إلّا جسَدًا واحِدًاترَصَّعَ بالدِّماءِ..."

فالنصّ الذي أمامنا مبنيّ على وزن المنسرح بتفعيلاته الثلاث: مستفعلن فاعلاتُ مفتعِلن، وهو نصّ مدَوَّر. وهذا يعني أنّ متأسّس على تواتر ثلاث تفعيلات مختلفة من نمط خاصّ، لتشكّل التفعيلات الثلاث كلها معًا وحدة إيقاعيّة متحرّكة، بمعنى أنّ علينا أخذ الوحدة الواحدة في إيقاع النص مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن.

ومن هذا القبيل أيضًا ما جاء في الأنموذج الآتي لبدر شاكر السياب في قصيدة "بور سعيد" من ديوانه "أنشودة المطر":[٢]

١ – من أيّما رئةٍ؟ من أيّ قيثار (٤)

---

١ – جوزف حرب، **مملكة الخبز والورد**، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩١، ص ٩ – ١٠

٢ – بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٤٩٥ – ٤٩٦

٢ – تَنهَلُّ اشعاري؟ (٢)

٣ – من غابةِ النارِ؟ (٢)

٤ – أم من عويل الصبايا بين أحجارِ؟ (٤)

٥ – منها تنزّ المياه السودُ واللبنُ المشويّ كالقارِ (٦)

٦ – من أيّما شرفةٍ؟ من أيّما دار؟ (٤)

٧ – تنهلّ أشعاري؟ (٢)

٨ – كالثار (١)

٩ – كالنور في رايات ثوّارِ؟ (٣)

الأنموذج الذي أمامنا مبنيّ على أساس وحدة وزنيّة لا تتألّف من تفعيلة واحدة، بل من تفعيلتين اثنتين، هما مستفعلن فاعلن (/ْ /ْ //ْ /ْ //ْ)، وهما تفعيلتات البسيط. والشاعر يحرّكهما كوحدة إيقاعيّة متكامة، مستعيرًا من بحر البسيط جوازاته. واللافت أنّ السطر الثامن يتألّف من تفعيلة واحدة، هي مفعولن (/ْ /ْ /ْ)، وتجوز في مخلّع البحر، لا في تامّه، ما يعني أنّ الشاعر يستعمل جميع إمكانات البحر، ويوظّفها في خدمة نصّه. فالتفعيلات التي تستعمل في قصائد شعر التفعيلة، بشكل عامّ، تُستَمدّ من جميع حالات البحر وجوازاتها: سواء أكان تامًّا، أم مجزوءًا.

نورد أنموذجًا آخر من دمج التفعيلات لجوزف حرب في قصيدة "مشهد الأصفر"، من ديوانه "مملكة الخبز والورد"،[1] دمج فيها ثلاث تفعيلات:

---

[1] – جوزف حرب، **مملكة الخبز والورد**، ص ١٢٧

"خَرَجَ الصابرونَ مِنْ صَمْتِهِمْ، والبائسونَ العفاةُ مِنْ عارِهِمْ، وامرأَةٌ وَجْهُها جَنازَةُ نوْمٍ تَرَكَتْ دَمْعَها، وشَحّاذُ أسواقٍ عَجوزٍ رَمى عَصاهُ. وَكُلُّ البُسَطاءِ العراةِ، كُلُّ المصابينَ بأيّامهمْ، تنادَوا كَوِدْيانِ جِراحٍ يَطيرُ فيها صَداها..."

يتشكّل هذا الأنموذج من تفعيلات بحر الخفيف وجوازاتها، أي: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وهي، بهذا ثلاث تفعيلات متتالية، تتكرّر فيها فاعلات مرّتين ولكنّها مفصولة؛ ويشكّل التعاقب، بهذا، ثلاث تفعيلات. وعليه، تُعتَبَر الوحدة الإيقاعيّة هنا من ثلاث تفعيلات معًا، لا من تفعيلة واحدة، بمعنى أنّها شطر كامل من الخفيف.

وقد يكون هذا التشكيل الثلاثيّ أيضًا من ثلاث تفعيلات، تكرارُ بعضها أقرب إلى شكل البحر المأنوس منه، لا كما هو في الدائرة، كبحر الوافر (أي مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، الذي قد لا يُستَعمل كما هو في الأصل (أي ثلاث مرات مفاعلتن)، بل كما هو في الشعر عادةً. ومثال هذا قول جوزف حرب في قصيدة "مشهد الأحمر":[١]

"وَجاءَ الموتُ.

فَلْنَجْلِسْ قليلًا أمام البَحْر مُعترِفًا بِخَوْفي. لماذا لا نعيشُ سوى سِنينٍ تَمُرُّ كأنَّها لَمَعانُ بَرْقٍ. وإنَّ حَصاةَ نَهْرٍ لَيسَ تَكفي عصورٌ كيْ نُرَوّي العيْنَ منها؟!

[١] - المصدر نفسه، ص ١٨٦ – ١٨٧

لَكَمْ هُوَ رائِعٌ أَنّا وُلِدْنا، وَأَنَّ هناكَ زَيتونًا وشمسًا. لكَمْ هوَ رائِعٌ أَنّا اكتشَفْنا مرايا، واختبأنا في دَواةٍ، وشاهدنا ترابًا فيه قَمْحٌ وورْدٌ يصعَدانِ إِلى يدَينا..."

فهذا الأنموذج يتشكّل من مفاعلتن مفاعلتن فعولن التي تُعتبر وحدة واحدة، لا ثلاث وحدات، لأنّنا نأخذ التفعيلات الثلاث متعاقبة، بلا انفصال بينها، وبالتالي ننظر إليها كأنّها وحدة وزنيّة واحدة، لا تتجزّا، لا كوحدة متشكّلة من ثلاث وحدات.

وقد تتشكّل الوحدة الوزنيّة الواحدة من أربع تفعيلات متعاقبة، كما هي الحال في الأنموذج الآتي:

"وَعَرَّتْكَ كَفُّ اللهِ مِنْ كُلِّ عِفَّةٍ، وَكُلِّ بَهاءٍ. ثُمَّ قادَكَ غاضِبًا إِلى قاعةٍ عُمْدانُها الأُفْقُ، سَقْفُها سماءُ نَهارٍ ساطِعِ الشمسِ، والمدى شبابيكُ فيها، والغمامُ ستائرٌ عليها، وقد زادَتْ رحابُ ٱتِّساعِها المرايا، وغَصَّتْ بالخليقةِ كلِّها...

وَأَرْجَعَ للعُمْيانِ أَعْيُنَهمْ، ولِلمساكينِ أَيْدِيَهُمْ، وَلِلصُّمِّ سَمْعَهُم، وَأَلْقى بِصمتِ الخُرْسِ أَلسِنَةً، وَقُرْبَ مِسْرَجَةِ الكُتّابِ ريشًا، وللمؤرّخينَ دَواةً، والملائِكِ أَجْنِحًا..."

يتألّف الأنموذج الذي أمامنا من أربع تفعيلات متعاقبة، هي تفعيلات بحر الطويل، أي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، بالتعاقب والشكل المذكور، ما يعني أنّنا لسنا أمام تعاقب تشكيلة متكرّرة من التفعيلات، أي فعولن مفاعلن (أو مفاعيلن)، بل أمام تشكيلة من أربع تفعيلات، لأنّ مفاعيلن الأولى ليست هي

مفاعلن هنا، ولو كانت أساسها، فالشاعر لا يستعمل التشكيلة الإيقاعيّة هنا كما هي في الدائرة (أي كما هي في الأصل)، بل كما هي في المأنوس منه، وبالتالي نكون أمام تشكيلة من أربع تفعيلات كما ذكرنا، لأنّ التعاقب وشكل التفعيلات هو الذي يحدّد طبيعة التشكيلة.

وعلى هذا، نفهم أنّ دمج التفعيلات يأتي على شكلين اثنين رئيسين:

– الشكل الأوّل يتمثّل في انتقال الشاعر من تفعيلة إلى أخرى بين المقاطع، أي من مقطع إلى آخر، ويمكن أن يكون الانتقال بين شكل تقليديّ وآخر، أو بين شكل تقليديّ وشكل حديث، كلٌّ منهما بوزن مختلف، كما نرى، مثلًا، في قصيدة بدر شاكر السياب "من رؤيا فوكاي"[1] في ديوانه "أنشودة المطر"، حيث جاء القسم الأوّل من القصيدة على تفعيلة الرجز، أي بشكل شعر التفعيلة، وبأسطر شعريّة، في حين أنّ القسمين اللاحقين كانا من أبيات شعريّة على بحر البسيط، واختلفت قافية الأوّل والثاني. نورد، في ما يأتي، نماذج من بعض ما جاء في كلّ من المقاطع:

١ – <u>في المقطع الأول:</u>

ما زال ناقوسُ أبيكِ يقلِقُ المساءْ

بأفجعِ الرثاءْ:

"هيايُ... كونغايُ، كونغايُ"

فيفزعُ الصِغارُ في الدروبْ،

وتخفقُ القلوبْ

---

[1] – بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ١/ ٣٥٥ – ٣٦٧

وتُغلَق الدورُ ببكّينَ وشَنغَهايْ

من رَجْعِ: "كونَغايِ، كونَغايْ!"

فَلتُحْرَقي وطفلَكِ الوليدْ،

ليُجمعَ الحديدُ بالحديدْ

والفحمَ والنحاسَ بالنُضارْ

والعالَمَ القديمَ بالجديدْ.

٢ – في المقطع الثاني:

تلكَ الرواسي كم انحطَّ النهارُ على

أقصى ذراها، وكمْ مرّت بها الظُلَمُ؟

فما فرِحْنَ بآلافِ الشموسِ، ولا

من ألفِ نجمٍ تردّى مسَها ألَمُ.

صَمّاءُ، بَكماءُ، لم تأخذْ ولا وهبَتْ،

ولا ترصَّدَها موتٌ ولا هَرَمُ.

٣ – في المقطع الثالث:

ماذا تريدُ العيونُ السودُ من رجلٍ

قد حاشَ زهرَ الخَطايا حينَ لاقاها؟

زهرًا على جسميَ المحمومِ أقطفُهُ

في باقةٍ من جراحٍ بتُّ أصلاها:

هذا الربيعُ الذي تهدي شقائقُهُ

ريحَ المنايا إلى قلبي بريّاها.

نلاحظ هنا أنّ التفعيلات تختلف من مقطع إلى مقطع، ففي الأوّل استعمل السياب تفعيلة الرجز (مستفعلن) وجوازاتها، مدخِلًا التعديلات التي يريد عليها، كالتفعيلة فَعولْ (//ْ ْ) على القافية. وانتقل في المقطع الثاني إلى بحر البسيط بمصراعيه، أي أنّه انتقل من شعر التفعيلة إلى الشعر التقليديّ، وكانت تفعيلة الضرب فيه هي فَعِلُنْ (///ْ)، واستمرّ في استعمال هذا البحر في المقطع اللاحق، ولكنّ تفعيلة الضرب فيه صارت فَعْلُنْ (/ْ /ْ).

– والشكل الثاني يتمثّل في استعمال تفعيلتين أو أكثر داخل التشكيلة الإيقاعيّة الواحدة، كما رأينا في النماذج السابقة.

هـ – استحداث نماذج إيقاعيّة جديدة: حاول الشعراء، بدءًا من العصرين العباسيّ والأندلسيّ، كما رأينا في مكان آخر من هذا الكتاب، أن يخلقوا نماذج جديدة يستعملونها في الإيقاع، كاستعمال البحور المهملة، أو استحداث بحور جديدة، أو استعمال أشكال شعريّة جديد (كالدوبيت والرباعيات، إلخ...)، وترتيبات جديدة للقصيدة (كالموشح). وفي قسم من هذه الأشكال والترتيبات الجديدة وضعوا أوزانًا تختلف عن أوزان الشعر التقليديّة الخليليّة. وربّما كانت الموشّحات هي التي عرفت أبرز هذه الاشكال، لأنّ الدوبيت وبحر السلسلة لهما أوزان مسبقة، محدّدة، في حين أنّ الموشّح قد أتاح للشاعر أن يخلق بعض الأوزان التي ليست من عروض الشعر العربيّ المعروفة. نمثّل على هذا بالأنموذج الآتي من موشّح لابن زهر:

"هلْ تُستَعادْ أَيّامُنا بالخَليجْ ولياليـنا
إذْ يُستَفادْ من النسيمِ الأَريجْ مسْكُ دارينا

وإذْ يكادْ حُسْنُ المكانِ البَهيجْ أَنْ يُحَيّينا
نَهْرٌ أَظَلَّهْ دَوْحٌ علَيْهِ أَنيقْ مورِقُ الأَفْنانْ
والنهْرُ يَجْري وعائمْ وغَريقْ من جَنى الريحانْ

ففي الأنموذج الذي أمامنا تشكيل وزني ليس من البحور الخليليّة، بل وضعه الشاعر بنفسه ليلائم الغناء، وهو على النحو الآتي:

مستفعلانْ مستفعلنْ فاعلانْ فاعلاتن فَعْ (أو فَعْلْ)

/ْ /ْ //ْْ /ْ /ْ //ْ /ْ //ْْ /ْ //ْ /ْ /ْ (/ْْ)

ويتكرّر هذا التوزيع بالطريقة المطلوبة في الموشّحات، في الأبيات والأقفال، وبالتالي في الأدوار، مع توزيع الأروية كما يقتضي الموشّح.

يبدو هذا الأمر خرج من الأوزان التقليديّة، ولكنّه يخضع لنمط معيّن يتكرّر في أنحاء الموشّح. ولم يتحرّر كلّ هذا من النمط في غير البند من قبل، حيث جاء التفلّت من نظام التفعيلة غير مقيّد بنمط.

أمّا في الشعر الحديث فقد استطاع الشعراء ابتكار أيقاعات وزنيّة خاصّة بهم، من غير أن تنضبط في نمط. وأكثر ما جاء هذا في تركيب موسيقيّ شبيه إلى حدّ كبير بإيقاع الخبب. نمثّل على هذا بالأنموذج الآتي لعبد الوهاب البياتي من قصيدة "الأميرة والغجريّ" من ديوانه "كتاب البحر":[١]

"من صحراءِ التتَرِ الحمراءْ
من باريسَ إلى صَنعاءْ
كانت عرباتُ الغجَرِ السُّعَداءْ

---

١ – عبد الوهاب البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢، ٣/ ١٩٠ – ١٩١

تمضي حاملةً مولاتي وأنا خلفَ العرباتْ

عطَشي يقتُلُني، جوعي، فأضمُّ غزالةَ شمسِ الواحاتْ

وأضمُّ العالمَ في كلماتْ."

فالتركيب العروضيّ هنا ليس من تفعيلة الخبب، بل هو تركيب جديد يتشكّل من سبب خفيف وفاصلة صغرى يتكرّران بالطريقة التي يحتاج إليها الشاعر. ويتّضح لنا هذا في قراءة عروضيّة للأسطر الآتية:

من باريسَ إلى صَنعاءْ

/ْ /ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ ْ

كانتْ عرباتُ الغجر السعداءْ

/ْ /ْ ///ْ /ْ ///ْ ///ْ ْ

تمضي حاملة مولاتي وأنا خلفَ العرَباتْ

/ْ /ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ ///ْ ْ

إذا نظرنا إلى هذه الأسطر الثلاثة وجدناها ليست من الخبب، بل من تواترٍ للأسباب الخفيفة (/ْ)، والفواصلِ الصغرى (///ْ)، تشبه بإيقاعها إيقاع الخبب، ولكنّها ليست إياه. ويبدو أنّ كثيرًا من النقاد لم يتنبّهوا إلى هذا الأمر، وعدّوه خببًا. حتّى نازك الملائكة نفسها لم تتنبّه إلى هذا في قصيدتها "الكوليرا" التي سنورد مقطعًا صغيرًا منها لنبيّن هذا الأمر:

"في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ

/ْ /ْ ///ْ /ْ /ْ /ْ ْ

هذا ما قدْ مزَّقَهُ الموتْ

/ْ /ْ /ْ /ْ /ْ ///ْ /ْْ

الموتُ الموتُ الموتْ

/ْ /ْ /ْ /ْ /ْْ

يا حزْنَ النيلِ الصارخَ مِمّا فعَلَ الموتْ

/ْ /ْ /ْ /ْ /ْ ///ْ /ْ ///ْ /ْْ

ففي السطرين الثاني والرابع، مثلًا، ليست التفعيلة من تفعيلات الخبب (/ْ – ///ْ – /ْْ)، بل هي، كما أسلفنا، تتشكّل من سبب خفيف وفاصلة صغرى. وهذا الأمر يتكرّر في قصيدتها.

وثمّة تشكيلات أخرى يمكن أن نعثر عليها في الشعر الحديث ليست من الأوزان التقليديّة، نمثّل على بعضها في قصيدة "الأطفال" لأدونيس:

"في غبارِ الصلواتْ

/ْ //ْ /ْ ///ْْ

غرقَ الفجرُ وماتْ

///ْ /ْ ///ْْ

....

وفي شِفاهِ المدينَهْ

//ْ //ْ /ْ //ْ /ْ (مفاعلت فاعلاتن)

جَرَسٌ لِلعويلْ

///ْ /ْ //ْْ (فعِلاتن فَعولْ)

مِنْ ثَلاثينَ جيلْ

/ْ //ْ //ْ ْ (فاعلن فاعلانْ)

....

ضاعَ وَجْهُ المدينَهْ

/ْ //ْ //ْ /ْ (فاعلن فاعلنْ)

في فراغٍ ذليلْ

/ْ //ْ //ْ ْ (فاعلن فاعلانْ)

هذا التشكيل العروضيّ لا يخضع للتشكيلات المألوفة، فهو ليس ممّا استعمله الشعراء في الشعر، ولكنّه تركيب جديد ابتكره الشاعر ليوزّع موسيقى النصّ كما يريد.

القسم الخامس: الإيقاع في القصيدة الخالية من الوزن

<u>١ – مدخل</u>: ظهرت في الشـــعر الحديث، مع تجربة الحداثة قصـــيدة أطلقوا عليها، خطأ، تسـمية "قصـيدة النثر"، لأنّهم عربوا المصـطلح الفرنسـيّ poème en prose بهذه الطريقة عن ســـوزان برنار Suzanne Bernard، والتعريب الصـحيح هنا هو "القصـيدة بالنثر"، لا "قصيدة النثر"، لأنّ المصـطلح "قصـيدة النثر" هو، بالفرنسية: poème **<u>de</u>** prose، لا poème **<u>en</u>** prose؛ والأصوب والأســهل أن نســتعمل المصــطلح: "القصــيدة الخالية من الوزن"، لأنّ هذا هو المقصود أساسًا بالمصطلح الفرنسيّ.

وما من شــكّ في أنّ الظاهرة الفنّيّة التي اصـطلح بعضــهم على إعطائها التسـميةَ "قصـيدة النثر" مهمّة جدًّا في الشـعر العربيّ الحديث، لأنّها ضـربت في العمق كلَّ ما استقرَّ في الأذهان من مفهوم الشعر، والكتابة الشعريّة. إنّها، إذًا، عمليّة حديثة فعلًا، لم تدخل، كمفهومٍ، إلى العالم العربيّ إلّا في المرحلة الأخيرة، وبعد أن اطّلع الشــرقيّون على النتاج الغربيّ الحديث، أي أنّها لم تُكتَب كشــعر، بكلّ ما في هذه الكلمة من معنى إلّا في الحقبة الأخيرة من تاريخ الأدب العربيّ.

وقد تمكّن هذا النمط الكتابيّ من أن يفرض نفسه، ويحصلَ على "حقّ الإقامة في مدينة الشعر."[١]

وقد أسهمت مجلة "شعر" في تنمية هذا النوع من الكتابة إلى حدّ كبير، ودعا إليه عدد من روّادها، وأسهموا فيه بنشر قصائدهم الخالية من الوزن في المجلة، وعلى رأسهم أنسي الحاج[٢]، وتيراز عواد[٣]، ومحمد الماغوط[٤]، ويوسف الصايغ[٥]، وغيرهم... وكان لا بدّ من قيام معارضة كبيرة لهذا النسق الفنيّ، فمنهم من يعارض ومنهم من يشجّع...

٢ – النثر الشعريّ والقصيدة الخالية من الوزن: تطرح هذه القصيدة، مجدّدًا، مفهوم الشعر على بساط البحث. فالعرب، عمومًا، لم يميّزوا بين الشعر والنظم، وقد نقل ابن خلدون في مقدّمته للتاريخ خلاصة رأيهم الذي وصل إليه، وهو أنّ "الشعر هو الكلام الموزون المقفّى"،[٦] بمعنى أنّ كلّ كلام صيغ في وزن معّين

---

١ – كمال خيربك، **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، تعريب: لجنة من أصدقاء الشاعر، بيروت: دار المشرق، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٥٥

٢ – له بيان مهمّ يتناول فيه هذا النوع من القصائد، هو مقدمة ديوانه "لن". وهذا البيان من أول ما كُتب في هذا الموضوع.

٣ – راجع، مثلا، قصيدتها: "بيوت العنكبوت"، في مجلة شعر، العدد ٢٨، خريف ١٩٦٣، ص ٩ وما بعدها. وكذلك راجع: تيراز عواد، **بيوت العنكبوت**، لا دار نشر، ط١، ١٩٦٧، ص ٤١ وما بعدها

٤ – راجع، مثلا، قصيدته: "الرجل الميت"، مجلة شعر، العدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٢٤ وما بعدها

٥ – راجع قصيدته المهمّة: شمّة افيون، مجلة شعر، عدد ٢٣، صيف ١٩٦٢، ص ٥٩ وما بعدها

٦ – ابن خلدون، **المقدمة**، القاهرة: ١٣٢٧ هـ، ص ٦٦٢

هو من باب الشعر.[١] ولا فرقَ بين الشعر التعليميّ، مثلًا، والشعر الوجدانيّ الغنائيّ، إلّا من الناحية التصنيفيّة، فكلاهما في رأي القدامى شعر.

لكنّ هذا المفهوم قد ضُرب من أساسه مع شعراء الحداثة، فقد ركّزوا، ولا سيّما أدونيس، منذ أوائل أعداد "شعر"، على التمييز بين الشعر والنظم؛ فاعتبروا أنّ النظم هو الكلام المرتّب على أساس الوزن، ولكنّه لا علاقة له بالصورة الفنّيّة، ولا بخلق المشاعر وبناء العوالم الذاتيّة الجديدة. في حين أنّ الشعر يقوم على أساس هذا، ولا يعتبر الوزن فيه إلّا من باب الإضافات، أي أنّ الكلام الشعريّ قد يكون موزونًا مقفًّى، وقد يخلو من الوزن. وقد سبقهم عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" إلى هذا الرأي.

من هنا، طرح جيل الرواد مسألة القصيدة الخالية من الوزن. وقد أطلقوا عليها تسمية "قصية النثر"، وهي تسمية مغلوطة، كما ذكرنا قبل قليل.

ولا بدّ لنا أوّلًا من أن نميّز بين القصيدة الخالية من الوزن، التي دعاها بعضهم "الشعر المنثور"، وبين ما سمّاه أنيس المقدسيّ "النثر الشعريّ".[٢] فالثاني نثر تغلب عليه النزعة الشعريّة والعاطفيّة، مسطّح في غنائيّته، لا يشكّل قصيدة ذات وحدة عضويّة، وتنامٍ من الداخل. ويحدّده أنيس المقدسي بأنّه "أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعريّة من قوة العاطفة، وبُعد في الخيال،

---

[١] – يفسر ابن خلدون هذا، مميّزًا بينه وبين "النثر" بقوله: "ومعناه (اي معنى كلمه السابق الذكر) أن تكون أوزانه (أي الشعر والكلام) على رويّ واحد وهو القافية.وفي النثر وهو الكلام غير الموزون..." (الموضع نفسه).

[٢] – أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٣، ص ٤١٩ وما بعدها

وإيقاع في التركيب، وتوفُّر على المجاز."[1] في حين أنّ "الشعر المنثور"، كما يسمّيه، هو قصيدة متكاملة، لا مجرد مقطوعة نثريّة، لها بناؤها الداخليّ الخاصّ، وروابطها العضويّة الفنّيّة. إنّه "محاولة جديدة قام بها بعضهم محاكاةً للشعر الإفرنجيّ."[2] في حين يحدّدها كمال خيربك أنّها "مجموع العمل الشعريّ "المحرّر" من القافية والإيقاع المميّزين للنظم."[3] ويرى أنسي الحاج أنّ هذه القصيدة تقوم على ثلاثة شروط: "الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية." ففيها "قوّة تنظيم هندسيّ"، وقد نشأت ضدّ القيد والصرامة.[4] وهي "خليفة هذا الزمن، حليفته، ومصيره."[5] أمّا عبد الحميد جيده فيقول إنّ هذه القصيدة قد "خرجت خروجًا كلّيًّا عن الأنموذج الشعريّ السائد الذي كان يُفرض على الفنان فرضًا، واعتمدت على ذات الشاعر في خلق الصور وإبداعها والتعابير والموسيقى بحرّيّة مطلقة."[6] وقد عبّر أدونيس في مقالٍ له عن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، واعتبر أنّ كتابة الشعر بأسلوب مختلف عن أسلوب النظم، وكتابة "القصيدة النثريّة" أمران طبيعيّان.[7]

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٤٢٠

[2] – الموضع نفسه

[3] – كمال خيربك، **حركة الحداثة في الشعر العربي**، ص ٣٥٥

[4] – أنسي الحاج، **لن**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١، ص ١٧

[5] – المرجع نفسه، ص ٢١

[6] – عبد الحميد جيده، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٠، ص ٣١٧

[7] – أدونيس، **مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث**، مجلة شعر، العدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٨٤–٨٥

٣ – روّاد مجلة "شعر": تطورت أنماط الإيقاع في القصيدة العربية وصولًا إلى كسر إيقاع التفعيلة للعبور منه إلى القصيدة الخالية من الوزن. لكنّ المشكلة هي في أنّ إطلالات الروّاد الأولى على هذه القصيدة كان أكثرها مُخفِقًا، برأيي، ولا يمكن أن يُعَدّ إلّا محاولات لتلمُّس طريق جديدة في الصياغة الإيقاعيّة الشعريّة (وفي صياغة الشكل الشعريّ أيضًا). ولقد حاول هؤلاء أن يقعّدوا لمثل هذه القصيدة، فإذا نحن أمام مجموعة آراء لا تشكّل نظريّة متكاملة، وسوف نستعرض أبرزها، لنعود فنرى كيف صارت هذه القصيدة فيما بعد.

لعلّ أهمّ الآراء التي وردت في مجلة "شعر" البيروتيّة، متناولة القصيدة الخالية من الوز،ن هي آراء أدونيس، لأنّها أكثرها تكاملًا وأنضجها. وقد أدرجها في مقالين أساسيين، هما: "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، و"في قصيدة النثر"[١]. أمّا المقال الأوّل فنعرض فيه أمرين يختصران رأي أدونيس، وحولهما تتمحور أفكاره: الأوّل هو الفارق بين الشكل والموسيقى، فالشكل ليس موسيقى، "لكنّه نوع من البناء، لهذا يبقى، ككلّ بناء، قابلًا للتجديد والتغيير."[٢] والثاني رفضُ القصيدة لكلّ الأشكال الثابتة. ويختصر أدونيس هذا بقوله: "لن تسكن القصيدة في أيّ شكل، وهي جاهدة في الهروب من كلّ أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدّدة."[٣] ويعتبر أنّ فهمنا لـ"قصيدة النثر" يجب أن ينطلق من تحديد مختلف للشعر، فلا يبقى "الكلام الموزون المقفّى" كما

---

١ - نُشِر المقال الأول في: مجلة شعر، عدد ١١، ص ٧٩ – ٩٠. والثاني في المجلة نفسها، عدد ١٤، ص ٧٥ – ٨٣

٢ - المرجع الأول نفسه، ص ٨٣

٣ - الموضع نفسه.

أُلِف، بل يحدَّد بمعزل عن كونه فنّ البيت، أي بمعزل عن عروض الخليل، لأنّ الحضارة الحديثة قد ميّزت بين الشكل والجوهر في الشعر، وأكّدت أنّ الشعر لا يكمن في أيّ شكل مفروض أو محدّد تحديدًا مسبقًا. فهناك شعر جميل ليس منظومًا، وهناك نظم جميل لا شعر فيه."[١] فموسيقى القصيدة الخالية من الوزن، انطلاقًا من هذا، لا تشبه موسيقى النظم لأنّها "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموّجة وحياتنا الجديدة – وهو إيقاع يتجدّد كلّ لحظة."[٢] ويعتبر أدونيس أنّ الوحدة، في القصيدة الخالية من الوزن، هي الجملة التي حلّت محلّ وحدة البيت في القصيدة القديمة. وهي – أي الجملة – "أشبه بعالم صغير، (و)خليّة منظّمة تشكّل جزءًا من كلٍّ أوسع ذي بناء مماثل. والكلمات بجرسها وعلائقها النغميّة تعكس للأذن والفكر معًا التجربة في القصيدة. ولا بدّ للجملة في قصيدة النثر من التنوّع حسب التجربة. للصدمة: الجملةُ النافرةُ المتضادّة المفاجئة. للحلمِ والرؤيا: الجملةُ الموحية. للألم والفرح والمشاعر الكثيفة: الجملة الغنائيّة. من هنا تخلق قصيدة النثر إيقاعًا جديدًا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوّع يتجلّى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف."[٣]

في هذا الكلام إشارة واضحة إلى أنماط الإيقاع في القصيدة الخالية من الوزن، ولكنّها إشارة تبقى، بنظرنا، مفتقرة إلى التوضيح: ما عدا في القسم

---

١ - أدونيس، **مقال: في قصيدة النثر**، ص ٧٦ – ٧٧

٢ - المرجع نفسه، ص ٧٧

٣ - المرجع نفسه، ص ٨٩

الأخير حيث حدّد أدونيس إمكانات الإيقاع في اثنتين رئيستين، هما: إيقاع شكليّ يتمثّل في التوازي والتكرار، وإيقاع صوتيّ يتمثّل في النبر، وفي علاقات الأحرف والأصوات. وقد اعتمد في مقاله هذا على كتاب "قصيدة النثر، من بودلير حتّى أيامنا" لسوزان برنار، كما أشار في حاشية مقاله[1]. ونجد في مجلة "شعر" إشارات عديدة إلى القصيدة الخالية من الوزن تحت اسم "قصيدة النثر" تبقى كلّها قاصرة، لا تحدّد أنماط إيقاعها، ولا البديل النغميّ والإيقاعيّ للوزن. فنحن نقرأ، مثلاً، لسمير تنّير قوله: "ما دام الشعر المطلق قد حطّم كلّ القيود فلم يلتزم الرمز... ولم يلتزم الصور الطويلة المتداخلة التي لا تزيدنا إلّا غوصًا في المبهم... فلمَ لا يعبّر الشعر الطَّلْق عن التجربة الإنسانيّة في بساطة تحمل في طيّاتها كلّ ما في الحياة من زخم؟" ويقرّر: "هذا الأسلوب (يقصد أسلوب القصيدة الخالية من الوزن) يفتقد الحرارة إذا لم يعتمد على الصورة الشعريّة."[2] ولا يحدّد لنا هذا الكلام سوى أنّ "القصيدة الطلقة" (أي الخالية من الوزن) قد حطّمت القيود، والتزمت الصورة الشعريّة القصيرة والبساطة، ولكنّه لا يذكر شيئًا عن إيقاعها.

ونجد يوسف الخال يقول في مكان آخر: "إنّ الفئة التي تنتمي إليها مجلّة "شعر" فئة "تدعو إلى إطلاق الشعر من كلّ قيد أو شرط، فلا قواعد عروضيّة مسبقة، ولا حدود تقف حائلًا بين الشاعر والإبداع. على أنّ هذه الحرّيّة لا تعني الفوضى. فالشاعر الحقّ يضع لنفسه، في حرّيّته، قواعدَ وحدودًا يستمدّها

---

[1] - المرجع نفسه، ص ٧٥. وقد ورد الاسم في المقال المشار إليه: سوزان برتران، وهذا خطأ.

[2] - سمير تنير، **مقال: قضايا وأخبار**، مجلة شعر، عدد ٦، نيسان ١٩٥٨، ص ١٤٦

من ذوقه الشعريّ السليم، ومن تراث الحضارة الشعريّ... لا قواعد مسبقة للشكل، ولا أحكام يلتزم بها الشاعر، وإنّما حرّيّة مطلقة تفرض حدودها."[١] ونجد في هذا الكلام تأكيدًا على الحرّيّة المطلقة للشاعر، وعلى أنّه يضع حدوده ضمنها، ولكنّ هذه الفكرة تبقى مبهمةً جدًّا. فما المقصود بـ"الحرّيّة المطلقة"؟ وكيف تكون فيها حدود؟ وما هي هذه الحدود؟ ثمّ إنّنا لا نقع هنا على أيّ ذكر لإيقاع القصيدة الحرّة "حرّيّة مطلقة". ونقرأ رأيًا آخرَ في القصيدة الحديثة في مكان آخر لشوقي أبي شقرا، فهو يختصر رأيه في "القيَم" التي هي في الشعر الحديث بما يأتي: ١ – الاهتمام بأثيريّة القصيدة وجوّها، لا بكلّ بيت على حِدَة. – ٢ – الانصراف "إلى الصميميّة وحسّ الوجود وإنزال المتاعب والقلق والانتفاضات الحارّة... في تموّجات مركّزة... وإرسال القصائد... على موسيقى منوّعة." – ٣ – "الفوضى... بالأحرى... النظام السعيد المنفتح." – ٤ – "التزام العضويّة".[٢] وهذا الكلام أكثر غموضًا ممّا سبقه، وهو أكثر شعريّة من الشعر! فما معنى "الصميميّة"؟ وما هو "النظام السعيد المنفتح"؟ وكيف تكون الفوضى "نظامًا سعيدًا"؟ هذا الكلام لا يحدّد شيئًا في الواقع، بل يوقعنا في ارتباك ليس أقلّ من الارتباك الذي نقع فيه، عندما نبحث في العلاقة التي تقوم بين النثر والشعر في ما أسماه الروّاد "قصيدة النثر". على أنّنا يمكننا هنا، على الرغم من ضبابيّة الكلام وميوعته، أن نتوقّف عند مفهوم "الموسيقى المنوّعة"،

---

١ - يوسف الخال، **مقال: من رئيس التحرير**، مجلة شعر، عدد ١٠، نيسان ١٩٥٩، ص ٦

٢ - شوقي أبي شقرا، **مقال: الليل في الدروب لعمر النص**، مجلة شعر، عدد ٧ – ٨، أيلول ١٩٥٩، ص ٦٩

وهي موسيقى لم يلتزمها الشاعر في ما كتبه من قصائد، إلّا في مجموعتيه الأولى والثانية ("أكياس الفقراء" و"خطوات الملك").

وفي مكان آخر، تتكلّم مجلة "شعر" على ضرورة الإيقاع في الشعر، وتقول إنّ "قصيدة النثر" لا تعوّض من الوزن والقافية اللذين أسقطتهما "بموسيقى داخليّة فحسب، ولا بانعدام الموسيقى إلى حدّ الصمت فحسب، بل بالغموض حتّى نواة الموسيقى وأغوارها السفلى، حيث براءة اللحن ممكنة، وعُرْيُه مُستَطاع، وحركته عفويّة وغير ملوّثة."[١] ويبقى هذا الكلام على الموسيقى غامضًا وعامًّا؛ فكيف تكون الموسيقى بـ"انعدام الموسيقى إلى حدّ الصمت"؟ وما هي "نواة الموسيقى وأغوارها السفلى"؟ و"كيف تكون الحركة "عفويّة وغير ملوّثة"؟ كثيرًا ما نجد مثل هذه المصطلحات الغامضة في أعداد مجلة "شعر"، ولكنّنا نفتقر في استقرائنا معالمَ "قصيدة النثر" إلى نظريّة متكاملة في موسيقاها. فقد شنّ تجمّع "شعر" حملة عنيفةً على موسيقى الخليل المنظّمة المفروضة مسبقًا، والتي اعتبرها قدامى العرب، بشكل من الأشكال، مقياسًا شبه مطلق. ولكنّ التجمّع المذكور، عندما تطرّق إلى القصيدة الخالية من الوزن، ظلّ مُقَصِّرًا في تناوله لهذه القضيّة. وهذا ما أدّى إلى فوضى، إذ جعل بعض من يعجز عن استخدام الوزن يلجأ إلى الكتابة من غيره، حتّى صرنا أمام نصوص عاجزة وهزيلة فيما بعد، لأنّ المقاييس الشعريّة كادت أن تغيب، إلّا في نصوص الشعراء الذين كانوا "أصيلين" في "قصائدهم النثريّة"، كتوفيق الصايغ، وأدونيس، ومحمد الماغوط، وغيرهم... فلم يكن منطق هذه القصيدة وحدودها واضحين

١ - مجهول المؤلف، **مقال: أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر**، مجلة شعر، عدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢، ص ١٣١

في مجلة "شعر"، ولم يكن واضحًا أيضًا الفارق النوعيّ بين "الشعر المنثور" والنثر الشعريّ. هكذا بقيت مسألة الإيقاع فيها صعبة ومعقّدة حتى أيامنا هذه، نظرًا إلى طبيعة الإيقاع المختلف الذي تفرضـــه. وقد تطرّق إلى هذه المســـألة نبيل أيوب، من غير أن يتوسّـــع فيها، في كتابه "البنية الجماليّة في القصـــيدة العربيّة الحديثة"، حيث درس نوعين من الإيقاع في القصـائد الحديثة: الإيقاع الخارجيّ، وهو إيقاع الوزن، والإيقاع الداخليّ، وتكون له مســـتويات متعدّدة. ثمّ تناول "قصـيدة النثر"، كما سمّاها، ورأى أنّها "شـكل أدبيّ يتولّد من شـكلين متغايرين هما الشعر والنثر." وأشار إلى أنّ "هذا التناقض يجعل من الحرّيّة الممنوحة لشاعر قصـــيدة النثر ذات خطر كبير على كتابته."[١] ويعرض لآراء بعضـــهم فيها، ويستنتج أنّ "فقدان الانتظام الوزنيّ يعوّضه بروز الصورة الفنّيّة بدرجة عالية."[٢] ومعنى هذا أنّ هؤلاء يرون في القصـيدة الخالية من الوزن غياب الصـوت المتناغم الذي يُحدِث أثرًا، وفي هذا الأمر ضـــيق نظر برأي خليل حاوي، لأنّها، عنده، "تقوم على أساس الفقرة الموسيقيّة بدلًا من البيت، وبناؤها أصعب ما يمكن في مجال الشـعر."[٣] ونحن نميل إلى هذا الرأي، أي إلى صـعوبة بنائها، متى كانت قصيدةً أصيلة، لا محاولاتٍ تجريبيّةً وحسب، أو تهرُّبًا من الوزن يكشف ضعفَ صاحبه.

---

١ - نبيل أيوب، **البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة**، حريصا: المكتبة البولسية، ط١، ١٩٩٢، ص ٢٥٦

٢ - المرجع نفسه، ص ٢٥٨

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٥٣

٤ – إيقاع القصيدة الخالية من الوزن: قلنا إنّنا نرى إيقاعَ القصائد الخالية من الوزن أصعب من إيقاع القصائد الموزونة، لأنّ أدواتها مختلفة عن أدوات النثر، ولأنّ رصدَ الواقع في التنظيم الهادئ أصعبُ منه في التنظيم الصاخب. ولكنّنا نشير، أوّلًا، إلى أنّنا لا نوافق مَن يقول إنّ القصيدة الخالية من الموسيقى، لأنّ الشعر لا يجوز أن يخلو منها. ونشير أيضًا إلى أنّ هناك نصوصًا كثيرة تنسب نفسها إلى الشعر، والشعرُ منها براء. وقد تكون في النصّ الواحد الخالي من الوزن فجوات كثيرة من النثر الشعريّ. فالصورة وحدها لا تكفي لخلق الشعر. ونعترف، بَدْءَ بَدْءٍ، بأنّ إيقاع القصيدة الخالية من الوزن خافت في كلّ حال، ويرى حاوي أنّه يحتاج إلى شاعر كبير أتقن لعبة الموسيقى وإبداعها، ونرصد في ما يلي ثمانية أنواع من الإيقاع، نحاول أن نبيّنها:

أ – إيقاع التَماثُل: تشكّل هذا الإيقاعَ مجموعة وحدات دينامية صوتيّة قد تتشكل من سلسلة أفعال أو سلسلة اسماء. تعطي هذه السلسلة حركيّة خاصة للنصّ تتجلّى في جملة شعريّة، أو في مقطع شعريّ بكامله. يقول ربيعة أبي فاضل:

"عَبَرَت بي رِمالُ السُهُولِ، فحَمَلْتُ دَمي أَسْعَى إلى الجبالِ،
أرَتِّلُ للفَجْرِ القَريبِ، أَلْبَسُ مِعْطَفَ النُورِ، وأنتَظِرُ الحَبيبَ."[١]

نحن هنا أمام مجموعة أفعال يمهّد كلّ واحد منها للحدث، ويشكّل بؤرةً مشعّة لباقي الجملة، أي أنّه ينتظم بشكل أفقيّ وعموديّ: أفقيّ لأنّه يُطلق

١ - ربيعة أبي فاضل، **همسات روح**، لا دار نشر، ١٩٩٤، ص ٩

باقي الجملة، وعموديّ لأنّه يتكامل مع الأفعال التالية والسـابقة. ويمكن أن يُرسَم أفقيًّا على النحو التالي:

عبرتُ ←—— فحملتُ ←—— أسعى ←—— أرتّل ←——

ألبس ←—— وأنتظر

كما يمكن أن يُرسَم بشكل عموديّ، وعلى النحو نفسه. وتؤدّي هذه الأفعال حركة خاصّـة، وتمثّل إيقاعًا داخليًّا متلاحقًا، يُنجز الصـورة، ويضـفي عليها صبغة الحركة. ولتوضيح هذا أكثر، نأخذ هذا المقطع من تيريز عواد:

"وحدتي وحيدتي انقشعي عن امتداد جسدي والمعمور،

زرعتُك مقالع سالتْ،

فَرَّقْتُ وقَسَّمْتُ أراضيَّ،

لا بيت ولا حجر،

على شفرة النيران أعلو،

أسكن النور."[١]

نلاحظ في هذا المقطع أنّ النقاط التي ترسل التوتّر وتفجّره هي الأفعال، باعثةً في النصّ ديناميّة خاصّة: انقشعي ←—— زرعتكِ ←——سالت ←—— فرقت وقسمت ←—— أعلو ←—— أسكن. وتمكن الإشارة إلى هذا التوتّر داخل الأسطر بسهم موجّه إلى فوق، مقابل الأسهم الأفقيّة الأخرى، على النحو الآتي:

١ – وحدتي (←) وحدتي (←) انقشعي (↖) وتقلصي(↖)

عن امتداد (←) جسدي (←) والمعمور (←)

---

١ - تيريز عواد، **بيوت العنكبوت**، ص ٤٧ – ٤٨

٢ – زرعتك (↖) مقالع (←) معادن (←) سالت (↖)

٣ – فرّقت (↖) وقسّمت (↖) أراضيّ (←)

٤ – لا بيت (←) ولا حجر (←)

٥ – على شفرة (←) النيران (←) أعلو (↖)

٦ – أسكن (↖) النور (←)

لا تتجلّى نقاط التوتر إلّا من خلال هذه الأفعال؛ وظهورها وحركتها هما اللذان يتحكّمان بموسيقى التماثل هنا. فسرعة الفعل الأول (إنقشعي) هي عنصر الحركة (/ْ ///ْ) حيث نجد ثلاث حركات متتالية، والتضعيف في الفعل الثاني (تقلّصي) يمثّل عنصر الحركة، وهي حركة تراجُع، ويشطر الفعل شطرين: تَقَلْ/ لَصي، في القسم الأوّل منه حركة تقطع بحرف صحيح ساكن، هو اللام، وفي الثاني حركة تخفت تدريجيًّا، ويعكس خفوتها الحرفُ الطويل (الياء) في آخر الكلمة. وإذا تتبّعنا باقي الأفعال وجدنا إيقاعها يعكس حركتها، وليس هذا شيئًا غريبًا عن اللغة العربيّة: زرعتُكِ (//ْ //ْ): إيقاع سريع، (/ْ /ْ): إيقاع بطيء يناسب الميوعة، فرّقت، قسّمت: الفعلان مقسّمان قسمين مناسبين للمعنى (التفريق والتقسيم) والتضعيف هو سبب هذه القسمة: قسْ/ سَمْت، فرْ/ رَقْتُ. أمّا الفعلان الأخيران فيفيدان تراخي الحركة الأخيرة، وهي حركة الوصول. ويمكننا أن نلحظ في موسيقى التماثل أيضًا سرعة كبيرة في الأفعال. نمثّل على هذا بما جاء عند سكينة إبراهيم:

"أُعَلِّمُكِ أن تكوني

أَنْحر موتكِ

أَشْرَع في صَلبكِ

أَشْرَع في بعثكِ

أُخلّصكِ

وأَبقى الغائبَ في عهود الحضور."[١]

فالأفعال في هذا المقطع هي ما يعطيه إيقاع السرعة، وممّا يفجر فيه توتّره بشكل جليّ. ويمكن أن نقع في النصوص على موسيقى تماثل في الأسماء أيضًا. يقول الياس لحود:

"يُغدِقُني إليكَ

هذا المطرُ الحارقُ

مَطَرُ الصَيْفِ الذي لمّا يَمُتْ

والشتاءُ الباسطُ الكفّينِ

مِنْ نافِذَةِ الدارِ

إلى زَوْبَعَةِ الدارِ

إلى الدمعةِ الكَوْكَبِيَّة."[٢]

تمثّل لنا الأسماء في هذا المقطع محطّاتٍ أساسيّة للحركات، وتجلّياتٍ رئيسةً لصورة الحركة التي يطلقها الفعل الأول: "يُغدِقني"، وذلك على النحو الآتي: المطر (الحارق) ←مطر الصيف ← والشتاء ← نافذة ← الدار ← زوبعة الدار ← الدمعة الكوكبيّة. ويتمثّل توتُّر الحركة هنا، ويتجلّى من خلال تكرار

١ - سكينة إبراهيم، **أنت**، لا دار نشر، ١٩٩٧، ص ٢٨

٢ - الياس لحود، **مراثي بازوليني**، بيروت: دار النضال، ١٩٩٩، ص ٢٥

بعض الأسماء: المطر/ مطر – الدار/ الدار. فالأسماء المتتالية هي ما يحرك هذا النص ويحدّد مفاصله.

ب – إيقاع التراجع والتصاعد التدريجيّين: هو إيقاع يتكرّر من خلال بنية معيّنة تتقلّص، أو تتصاعد، شيئًا فشيئًا، متكرّرة، بطريقة يكون فيها الحدث الصوتيّ مختزلًا تدريجيًّا. ونضرب مثالًا على هذه النماذج بهذه النصوص لسكينة إبراهيم:

١ – الأنموذج الأول:

"ضُمَّني ضُمَّني قَبْلَ أن يُشارِفَ الحُلُمُ أوانَ الرَحيل (١).

ضُمَّني فهذا المصيرُ مَصيري (٢)

ضُمَّنِي (٣)..."[١]

٢ – الأنموذج الثاني:

وَحْدِي عَرَفْتُكَ (١)

وَحْدِي رَسَمْتُكَ عَلى جسْمِ البَسِيطَة (٢)..."[٢]

٣ – الأنموذج الثالث:

خُذْنِي (١)

خُذْنِي إلَيْكَ بمَعْزِلٍ عَنّي (٢)..."[٣]

---

١ - سكينة إبراهيم، **أنت**، ص ٢٨

٢ - الموضع نفسه.

٣ - المصدر نفسه، ص ٤٣

نلاحظ هنا كيف تتكرّر بنية الجملة، ثمّ تتوسّع في الأنموذجين الثاني والثالث، كما نلاحظ أنّ بنيتها تتكرّر ثمّ تتقلّص وتتراجع في الأنموذج الأوّل. ومعنى هذا أنّنا نأخذ بالتركيبة الهندسيّة العدديّة للجملة، حيث تتوزّع وحداتها بشكل متزايد أو متقلّص. فالتركيب، في البنية الأولى، يطلقه الفعل "ضمّني"، وتليه ستّ وحدات (٢ – ٧: قبلَ، أن، يشارف، الحلم، أوان، الرحيل)؛ في حين أنّ التركيب في القسم الثاني من الأنموذج الأوّل يطلقه الفعل نفسه، ولكن تليه ثلاث وحدات فقط (٢ – ٥)؛ وفي القسم الثالث من الأنموذج الأوّل لا نجد إلّا الفعل "ضمّني"، تليه وحدة ربط (قبل القسم الأوّل، والفاء في "فهذا" في القسم الثاني) إلّا القسم الثالث الذي يخلو من وحدات الربط. وهذا شكله:

١ – **ضمَّني ضمَني** ← [قبل + أن + يشارف + الحلم + أوان + الرحيل]

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

٢ – **ضمّني** ← [(فَ) + هذا + المصير + مصيري]

١ ٢ ٣ ٤

وتطلق تركيبَ الأنموذجِ الثاني لفظةُ "وحدي"، تليها وحدة واحدة (عرفتك)؛ وفي القسم الثاني من هذا الأنموذج يلي لفظة "وحدي" أربع وحدات (٢ – ٥: رسمتك، على، جسم، البسيطة)، ونجد نموّ الجملة يتألّف من جار ومجرور فمضاف إليه، وهذا شكله:

١ – [**وحدي** ← عرفتك]

١ ٢

٢ – [**وحدي** ← رسمتك + على + جسم + البسيطة]

١ ٢ ٣ ٤ ٥

نلاحظ أنّ التركيب الأساسيّ هو من لفظة "وحدي"، ومن فعل ماض (عرفتك، رسمتك)، تفرّع منه في القسم الثاني الجار والمجرور والمضاف إليه.

ويطلق التركيب في الأنموذج الثالث الفعل "خذني"، وهو يشكّل، وحده، بنية التركيب (فعل أمر + نون الوقاية + ياء الضمير)، تتكرّر في الجملة التالية، وتوسّع وحدات بنيتها، لتضيف إليها ثلاث وحدات (إليك، بمعزل، عني). ويمثّل هذا بنية معكوسة لبنية التركيب في الأنموذج الأوّل. وهذا شكله:

خُذْنِي

١

خُذْنِي ← [إلَيْكَ + بِمَعْزِلٍ + عَنِّي]

١ ٢ ٣ ٤

يكثر هذا النمط من الإيقاع في القصائد الخالية من الوزن، وربّما كان أكثر تعقيدًا في نصوص أخرى، كما هي الحال في الأنموذج الآتي لسليم بركات:

"سَأدْخُلُ هَذا البَيت

سَأدْخُلُ هَذا البَيتَ بي

سَأدْخُلُ هَذا البَيت برَهائِني الألْفِ

سَأدْخُلُ هَذا البَيتَ بالأعَاصيرِ التي لَمْ تُنْهِها الكِتابَة

سَأدْخُلُ هَذا البَيتَ بشُرودِ التُّراب

وجَهامَةِ النُطَف

سَأدْخُلُ هَذا البَيْ يـ يـ ـت

مُطْرِقًا كَجَدٍّ يُخْفي عَنْهُ أحْفادُهُ حِذاءَهُ الأخير

سَأدْخُلُ هَذا البَيتَ، دُونَ سَلامٍ، مُتَّجِهًا إلى المِدْفأةِ كَيْ ألُمَّ عِظامي."[1]

نلاحظ في هذا الأنموذج التأزيم الذي تتعرّض له بنية الجملة تدريجيًّا، فتبدأ بثلاث وحدات، لتنتهي بإحدى عشرة:

سأدخل هذا البيت

(البنية الأساسيّة)

سأدخل هذا البيتَ ⟵ [بي]

(البينة الأساسيّة) ١

سأدخل هذا البيتَ ⟵ [برهائني + الألف]

(البينة الأساسيّة) ١ ٢

سأدخل هذا البيتَ ⟵ [بالأعاصير + التي + لم + تنهها +

(البنية الأساسيّة) ١ ٢ ٣ ٤

الكتابة]

٥

سأدخل هذا البيت ⟵ [بشرود + التراب + وجهامة + النطف]

(البنية الأساسيّة) ١ ٢ ٣ ٤

[1] - سليم بركات، **بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح**، بيروت: دار الكلمة، ط١، ١٩٨٧، ص ٦١

سأدخل هذا البيت ⟵ [مطرقًا + كجدٍّ + يُخفي + عنه + أحفاده

(البنية الأساسيّة) ١ ٢ ٣ ٤ ٥

+ حذاءه + الأخير]

٦ ٧

سأدخل هذا البيت ⟵ [دونَ + سلام + متّجهًا + إلى + المدفأة

(البنية الأساسيّة) ١ ٢ ٣ ٤ ٥

+ كي + ألمّ + عظامي]

٦ ٧ ٨

واللافت هنا هو أنّ ما يطلق التركيبَ هنا هو عبارة من ثلاث وحدات (الجملة الأساسيّة)، لا من وحدة واحدة، كما كانت الحال في النماذج السابقة.

ج – إيقاع الحرف: يكون هذا الإيقاع بتكرار حرف واحد، أو مجموعة حروف، في سياق التركيب، لكي تؤدّي معنى ما. ولقد تطرّق علم البديع إلى مثل هذا، فذكره باسم "ائتلاف اللفظ والمعنى".[1] نأخذ الأنموذج الآتي:

"أنْسُجُ مِنْ جَدِيدٍ جِلْدِيَ القَدِيم

أنْسُجُ أنْسُجُ مِنْ جَديد."[2]

فنحن نرى هنا، إلى جانب مسألة التكرار، أنّ أحرف الجيم والدال تتلاحق في الأنموذج، لتطلق نغمًا خاصًّا يناسب المعنى، وكأنّه قرقعة الحركة. فالحرف يعوّض

---

١ - درس علم البديع هذه الظاهرة على أنّها زينة (لأنّ البديع كلّه هو علم رصف الالفاظ وتزيينها لأداء المعنى)، ونحن نعتبرها هنا من صلب التركيب التعبيريّ، لا من باب التزيين.

٢ - سكينة إبراهيم، **أنت**، ص ٢٦

من إيقاع الوزن، وهنا حرفان قويّان انفجاريّان، هما الدال والجيم، يؤدّي تتاليهما إلى الإحساس بالقوّة. ويمكن أن تستعمل الحروف لتأدية معنى من نوع آخر، كما هي الحال في المقطع الآتي لبول شاوول:

"وأَغْلَقْتُ عليكِ
(خَضراءُ أمْ صفراءُ أمْ رَمادِيّةٌ، أمْ هَواء؟)
وأَغْلَقْتُ عَلَيْكِ بأنْفاسِي."[١]

فالتكرار هنا في حرف الهمزة يخلق حركة تصاعديّة، تناسب النفَس وحركة الهواء الصاعد، وتوحي بها. فالوحدة الصوتيّة واحدة.

د – إيقاع الجملة: يتألّف هذا الإيقاع من جمل يُعاد توزيعُها وترتيبها، بمعنى أن تنفرط كلماتها، ثمّ تتركّب مجدّدًا كاملةً، أو بتعديل طفيف. ومثال على هذا أنموذج بول شاوول الذي عرضنا منذ قليل؛ فهو يتركّب من بنية تكراريّة واحدة، مع تعديل طفيف فيها، كأنّما يتكرّر المحور نفسه، على النحو الآتي:

[أنسج + من جديد] + جلدي القديم
(البنية الأساسيّة)
[أنسج + (أنسج) + من جديد]
(البنية الأساسيّة + "أنسج" مكررة)

فالبنية تتألّف من "أنسج" و"من جديد"، ويعاد توزيعها في السطر الثاني بشكل آخر، ولكنّها الجملة الأساسيّة عينُها مكسّرة. ويمكن أن تتوفّر لنا

---

١ - بول شاوول، **أيّها الطاعن في الموت في الموت**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٥٣

إمكانيّات إيقاعيّة كثيرة، مبنيّة على ترتيب عدديّ للبنية، كما في الجملة: "أتقدّم نحوك ولا أتعب" التي تتوزّع على النحو الآتي: ١، ٢ + ٣، ٤:

أتقدّم + نحوك/ ولا + أتعب

١ ٢ ٣ ٤

و"نحوك أتقدّم/ ولا أتعب" (٢، ١ + ٣، ٤)، و"ولا أتعب/ وأتقدّم نحوك" (٣، ٤ + ١، ٢)، إلخ... ومن شأن هذه الإمكانات أن توفّر إيقاعًا خاصًّا، إذا استُعمِلت في القصيدة التي لا وزن لها.

هـ – إيقاع التكرار المتعمَّد مع تغيير داخليّ: ويكون بتكرار بنية الجملة المتعدّدة الكلمات نفسها، أو على الأقلّ أركان رئيسة من الجملة (ركنين أو أكثر) في البنية. نوردُ أنموذجًا لكلّ من محمد الماغوط وتوفيق الصايغ ومحمد عمران لنمثّل على هذا:

الأنموذج الأوّل:

فِي المقاهي والحَوَانِيت
تَحْتَ النجومِ وتَحْتَ بُصَاقِ المِلايين
دونَ أَنْ يَفْهَمَني أَحَد
لا طِفْلَ ولا طَائِر
لا وَحْشَ ولا إنْسان
مِنَ الصَباحِ إلى المساءِ وَذَقْنِي تَرْتَجِف
مِنَ الصَباحِ إلى المسَاءِ وأنا أَصْرُخ:
لقَدْ ذَاعَ زَمَانُ النُبُوغ

والانْزِلاقِ على السلالِمِ الطويلة

الْقَمْلُ على الأزهَارِ، القَمْلُ على حُطامِ الطائرات."[1]

الأنموذج الثاني:

"اقترابٌ

ولا دُخُول

وسَعْيُ

ولا وُصول:

بدُونِهِ لا دُخُول

وَلا تَحْمله

فلا دُخول."[2]

الأنموذج الثالث:

"أجْعَلُ مِنْ صَدْرِكِ قُبّةً وآمُرُها أنْ تَلِدَ السَماءَ/ مِنْ عَينَيكِ بَرْقًا، وآمُرُهُ أنْ يَلِدَ الرَعْدَ/ مِنْ وَجْهِكِ غَمامةً، وآمُرُها أنْ تَلِدَ المطَرَ/ وآمُرُ فَخِذَيْكِ أنْ يَنْتَصِبا قَوْسَ قُزَحَ وَقْتَ يَفيضُ الماءُ/ وآمُرُ جَسَدَكِ أنْ يَبْقى سَفينَةً آنَ الطَوَفان."[3]

نجد في الأنموذج الأوّل أربعَ تشكيلات إيقاعيّة – بنيويّة، تنتمي إلى إيقاع التكرار المتعمَّد مع تغيير داخليّ (السطران ١ – ٢، والسطران ٤ – ٥، والسطران

١ - محمد الماغوط، **الآثار الكاملة**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١، ص ١٧٩ – ١٨٠

٢ - توفيق الصايغ، **الأعمال الكاملة/ المجموعات الشعرية**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٢٢

٣ - محمد عمران، **الملاّجة**، بيروت: ١٩٨٠، ١٢٢

٦ – ٧، والسطران ١٠ – ١١). يتألّف التشكيل الأوّل من أداة تفيد المكان (في: حرف جر) يليها مجرور (المقاهي). بناءً على هذا، فالتشكيل الأوّل يتألّف من ثلاثة أقسام ذات بنية واحدة، تخلق تواترًا إيقاعيًّا متماثلًا، ولا سيّما إذا أخذنا في الاعتبار طولَ كلّ قسم من أقسام التشكيل. ويتألّف التشكيل الثاني من مجموعتين: تنقسم كلُّ واحدة منهما قسمين متوازنين، في كلّ قسم أداة نفي ناسخة (هي: لا)، يليها مرفوع اسمٌ، تربط بينهما الواو. ويتألّف التشكيل الثالث من تكرار مجموعة "من الصباح إلى المساء"، يليها مبتدأ خبره فعل، تتصدّرها واو الحال، وهنا نجدنا أمام تشكيل يتّخذ الرابعُ قسمه الأوّل من مجموعة كاملة، متكرّرة. ويتألّف التشكيل الرابع من مبتدإٍ اسمٍ يتكرّر في المجموعتين الأولى والثانية، ومن خبرٍ متعلّقِ جارّ ومجرور، والجدول الآتي يوضح ما نقول:

١ – التشكيل الأول:

- في المقاهي (حرف جرّ + اسم مجرور: قسم ١)
- تحت النجوم (ظرف + مضاف إليه: ٢)
- تحت بصاقِ الملايين (ظرف + مضاف إليه مركّب: بصاق + الملايين)

٢ – التشكيل الثاني:

- لا طفل/ [و] لا طائرَ (حرف نفي ناسخ + اسمه): وحدة أولى (قسمان)
- لا وحشَ [و] لا إنسان (حرف نفي ناسخ + اسمه): وحدة ثانية (قسمان)

٣ – التشكيل الثالث:

– من الصباح إلى المساء (+ ذقني ترتجف): مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

– من الصباح إلى المساء (+ وأنا أصرخ): مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

٤ – التشكيل الرابع:

– القمل على الأزهار: مبتدأ + خبر متعلّق شبه جملة

القمل على حطام الطائرات: مبتدأ + خبر متعلق شبه جملة

ويتألّف الأنموذج الثالث من تشكيلين متوازنين، لكلّ منهما بنية خاصّة، ولكنّ طرفًا منهما ينسحب على التشكيلين معًا. يتشكّل التشكيل "أ" من اسم نكرة (هو على الأرجح مبتدأ خبره محذوف)، تليه "لا" النافية واسمها. ولكنّنا نجد في هذين التشكيلين التشكيلَ المكوّن من "لا" النافية، واسمها يتكرّر في البنيتين معًا. أمّا لفظة "بدونه" فهي التي تطلق التشكيل الثاني "ب"، ولكنّها لا تدخل فيه. وأمّا الواو التي تسبق لفظة "سعي"، في المجموعة الثانية، من التشكيل الأوّل فهي التي تربط المجموعتين ببعضهما، ولا تدخل في بنية التشكيل. وعلى هذا، فنحن أمام مجموعة جمل متوازنة تتقلّص (في التشكيل الثاني)، لتتحوّل إلى وحدات إيقاعيّة أسرعَ، بعدَ أن يسقطَ نصف القسم الأوّل. والجدول الآتي يوضح ما نقول:

١ – التشكيل الأول (أ):

– اقتراب: مبتدأ (خبره محذوف)

- ولا دخول: [و] + لا النافية + اسمها
- [و] سَعي: مبتدأ (خبره محذوف)
- لا وصول: لا النافية + اسمها

٢ – التشكيل الثاني (ب):

- [بدونه] ← لا دخول: لا النافية + اسمها
- [و] لا تحمله...
- [فَ] لا دخول: لا النافية + اسمها

ونجد في الأنموذج الثالث تشكيلين ينقسمان ويتوزّعان:

أوّلًا: أجعل ←

أ : [من صدرك (١) قبلة (٢)] + ب: [و: (١) آمرها (٢)
مفعول به مفعول به فعل مضارع + ضمير

أن تلد (٣) السماء (٤)]
مصدر مؤول مفعول به

أ: [من عينيك (١) برقًا (٢)] + ب: [و (١) آمره (٢) أن يلدَ (٣)
جار ومجرور مفعول به فعل أمر + ضمير مصدر مؤول

الرعد (٤)]
مفعول به

أ: [من وجهك (١) غمامة (٢)] + ب: [و (١) آمرها (١) أن تلد (٣)
جار ومجرور مفعول به فعل أمر + ضمير مصدر مؤول

المطر (٤)]

مفعول به

ثانيًا:

أ: [و (١) آمر (٢) فخذيك (٣)] + ب: [أن ينتصبا (١) قوسَ قزحَ (٢)] + ج:

فعل مفعول به مصدر مؤول منصوب (حال)

[وقتَ (١) يفيض الماء (٢)]

ظرف زمان مضاف إليه

أ: [و (١) آمر (٢) جسدكِ (٣)] + ب: [أن يبني (١) سفينة (٢)] + ج:

فعل مفعول به مصدر مؤول منصوب (مفعول به)

[آنَ (١) الطوفان (٢)]

ظرف مضاف إليه

نلاحظ هنا أنّ التشكيل الأوّل يتكوّن من قسمين "أ" و "ب"، ويتشكّل من طرفين: جار ومجرور، ثمّ مفعول به، تليهما واو للعطف، وفعلٌ مع ضميره، ومصدرٌ مؤول بـ"أنْ" وصلتها، فمفعولٌ به. ومعنى هذا أنّ التشكيل الأوّل قسمان يتكرّران بالبنية نفسها، ثلاث مرات، وأنّ للأطراف التي في "أ" بنيةً خاصّة، مختلفة عن تلك التي في "ب". أمّا التشكيل الثاني فيتكوّن من ثلاث تشكيلات: "أ" و"ب" و"ج". التشكيل "أ" منها يتألّف من ثلاث تشكيلات: الواو، وفعل "آمُر"، ومفعول به؛ والتشكيل "ب" يتألّف من مصدر مؤوّل بـ"أن" وصِلَتها، يليه اسم منصوب؛ والتشكيل "ج" يتألّف من ظرف للزمان، ومضاف إليه. أمّا الفعل "أجعل"، في أوّل هذا المثال، فهو اللفظة التي تُطلق التشكيلات

كلّها، وترتبط معنويًّا ببنية التشكيل الأوّل، كما نلاحظ. واللافت هنا أنّ البعد الكتابيّ لهذا المقطع ليس هو ما يجعله شعرًا، لأنّه يُكتب كما يُكتَب النثر، أي أنّ الشاعر لم يقسّمه وفقًا للشحنات الشعوريّة، بل جعل بين الدفعة المعنويّة للبنية والأخرى خطوطًا مائلة. نحن هنا أمام تشكيلين مختلفين، الثاني أكبر من الأوّل، ولكنّ توازنهما الداخليّ وتنسيقهما هو ما يولّد الإيقاعَ بأحجامٍ متناسبة.

و – إيقاع التكرار بلا تغيير: يكون بتكرار الألفاظ نفسها في سياق التركيب، أسماء كانت أو أفعالًا، أو بتكرار البنية نفسها مع نسق الكلمات نفسه (اسم + اسم، أو فعل + فعل). ونمثّل عليه بالأنموذجين الآتيين:

١ – "دخان دخان دخان

ويمتزجان

تمتنع وتُقبل

يضمّها وتُذعِن."[١]

٢ – "أروَعَ الكلامِ تكلّموا، أروعَ الأغنياتِ غنّوا، أروعَ الرسومِ رسموا، أروعَ المباني بنَوا، أروعَ القصائدِ نَظَّموا."[٢]

نلاحظ في الأنموذج الأول نمطين من التكرار الذي لم يتغير: تكرار الاسم (دخان ٣ مرات)، ثمّ تكرار الأفعال في بنية واحدة: فعل + (و) + فعل. هنا تتكرّر البنية نفسها، لا الكلمة وحسب، وتحتوي هذه البنية (ممثَّلَة في الجدول

---

١ – سكينة إبراهيم، **أنت**، ص ٢٩

٢ – جبرا إبراهيم جبرا، **المجموعات الشعرية الكاملة**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٥٥

اللاحق بالبنية ١ والبنية ٢ المتكرّرة) على نمط واحد من الكلمات (الأسماء – الأفعال)، والمخطّط الآتي يبيّن ذلك:

دخان + دخان + دخان

اسم اسم اسم

بنية ١

(و) يمتزجان

فعل مضارع

تتمنّع + (و) تُقبل

فعل مضارع فعل مضارع

بنية ٢

يضمّها + (و) تُذعِن

فعل مضارع فعل مضارع

بنية ٣

ونلاحظ في الأنموذج الثاني نمطًا متداخلًا من التكرار الذي لم يتغيّر. فقد كرّر الشاعر الاسم "أروع" (وهذا من باب تكرار الأسماء)، وكرّر البنية، على النحو الآتي:

أروع + الكلام + تكلم(وا)

أروعَ + الأغنياتِ + غنّ(وا)

أروع + الرسوم + رسم(وا)

أروع + المباني + بن(وا)

أروع + القصائد + نظمـ(وا)

مفعول به مضاف إليه فعل + وا

البنية المتكرّرة

ز – الإيقاع المتكرّر كاللازمة: يتشكّل هذا الإيقاع من خلال المقاطع بتكرار لفظة تمثّل وحدة شعورة، وتشبه اللازمة في الأغنية. ونمثّل عليه بالأنموذج الآتي لمحمد عمران:

"**إِقتَرِبِي**/ أَخْشَى أَنْ يَنْزَلِقَ الظِلُّ/ وَتَنْحَسِرَ
الأَشْجارُ/ ويَرْحَلَ مَاءُ النَهْرِ/ **اقْتَرِبِي**/ أَخْشَى أَنْ تَرْتَدَّ
الأَرْضُ/ وَيَرْتَدَّ البَحْرُ/ ويَرْتَدَّ زَمَانٌ آتٍ لِيُؤَاخِيَنَا/ **اقْتَرِبِي**/
أَخْشَى أَنْ يَسْكُتَ نَبْضُ الريحِ/ **اقْتَرِبِي**/ لَمْ يَبْقَ سِوَى
الحُبِّ، سِوَى الجَسَدِ المتَأَرْجِحِ بَيْنَهُمَا/ **اقْتَرِبِي**."[١]

يركّب الشاعر هذا المقطع من مجموعة بنًى متكرّرة، متوازنة ومتماثلة، ولكنّه يبدأ بالبنية الأولى بلفظة "أقتربي" – وقد أشرنا إليها في المقطع المذكور، ثمّ يكررها في أوّل كلّ بنية، ويقفل المقطع أخيرًا بها، ليوحي بأنّها محطّة شعوريّة تتمحور حولها كلّ بنية مقطَعيّة، ما يترك إيقاعًا خاصًّا، من خلال التكرار المذكور. ومثل هذا التكرار (أي التكرار الشبيه باللازمة) كثير في القصائد الخالية من الوزن.

---

١ - محمد عمران، **الملاجة**، ص ٧٥ – ٧٦

ح – إيقاع التكرار الموزَّع: وهو الذي تتكرّر فيه كلمة، أو جملة، أو بنية معيّنة، ولكنّها تتوزّع في أثناء التشكيل. ونمثّل على هذا بالقطع الآتي لسليم بركات:

"حَيضُ حَجَريٌّ،

نفَاسٌ حجَرِيٌّ:

أعْطِني أيُّها الوَقْتُ، ما ادَّخَرْتَهُ لي.

أعْطِني ما كُنْتَهُ، ما رُئِيتَ – بإلْهامِي إلَيْكَ – عَلى ظَاهِرٍ؛

أعْطِني الخَرابَ عادِلًا، حَوارِيّكَ أرِقّاءُ كالنِسْيانِ، يا وَقْتُ، يا حَفِيدي، واْسْرَحْ أَكُنْ لَهْوَكَ تَعَضُّ العَتَباتِ بأسْناني عَضًّا رَقيقًا، وتُعابِثُ الكَمالَ الطَاهيَ.

أَعْطِني الغَرَقَ فِيكَ، أنَّني ما يُكَنّى خُلبًا، ما يُؤْخَذُ كَما المكانُ هازِلًا فِي المتاهِ. هَيّا:

لا يُؤْتَمَنَنَّ الجَوْهَرُ،

لا يُؤْتَمَنَنَّ أَزَلٌ يَتَسَكَّعُ في المغيب."[١]

نلاحظ في هذا الأنموذج أنّ ثمّة نوعين من التكرار: تكرار اللفظ، وتكرار البُنى. وكلاهما موزّع في ثنايا النصّ. فقد تكرّر الفعل "أعطِني" أربع مرّات، وتكرّرت لفظة "حجريّ" مرّتين في آخر الكلام، وتكرّرت "ما" خمس مرات، وتكرّرت "لا" مرّتين، وتكرّر الفعل "يؤتَمَنَنَّ" مرّتين أيضًا؛ فنحن أمام تكرار

---

١ - سليم بركات، **المجابهات، المَواثيق، التصاريف، وغيرها**، بيروت: دار النهار، ١٩٩٧، ص ١٣ – ١٤

أفعال وأسماء وأحرف. ولكنّ التبعثر اللافت جاء في البنية، حيث نجد التكرار على النحو الآتي:

١ – اسم + صفة (حيض حجريّ – نفاس حجريّ)

٢ – فعل أمر + ي (ياء أعطِني) + مفعول به (أعطِني ما، أعطِني الخراب، أعطِني الغرق).

٣ – يا + منادى (يا وقت، يا حفيدي)

٤ – ما + فعل مجهول (ما يُكَنّى، ما يُؤخّذ)

٥ – لا يُؤتَمَنَّ + فاعل (لا يؤتَمَنَّ الجوهر، لا يؤْتَمَنَّ أزل)

على أنّ التبعثر الذي نلفت إليه في البنية قد جاء في فعل الأمر مع مفعوله (أي في البنية رقم ٢). فإذا جمعنا كلَّ هذا وجدنا أنواع التكرار تتداخل وتتعانق، لتشكّل إيقاعًا خاصًّا على النحو الآتي:

"حَيض حجريّ

نفاس حجريّ:

أعطني... ما...

أعطِني... ما... ما...

أعطِني الخرابَ... يا وقتُ، يا حفيدي...

أعطني الغرقَ... ما يُكَنّى... ما يؤخَذ... كما...

لا يؤتمَنّ... لا يؤتَمَنَّ..."

هكذا نلاحظ أن بعثرة التكرار وتعداده وتنوّعه في المقطع الواحد يُثري الإيقاع إلى حدّ كبير، ويؤمّن للنصّ موسيقى داخليّة، غنيّة.

٥ – خاتمة: بعد كلّ ما عرضنا، نجد أنّ للقصيدة الخالية من الوزن إيقاعًا خاصًّا بها، وليست مجرد نثر، كما زعم بعضهم، ولكنّ إيقاعها خافت، هامس، يختلف بطبيعته عن إيقاع قصيدة الوزن الأعلى صوتًا منه، وربّما الأكثر توتّرًا.

وعلى هذا، يَفترضُ خَلْقُ الإيقاع في القصيدة الخالية من الوزن أن يكون الشاعرُ ذا حسّ موسيقيّ مرهف، ويعي وعيًا دقيقًا خفايا الإيقاع وأسراره وأنماطه في الشعر والكلام العربيّين. وربّما كان عدد كبير من النصوص التي تُنشَر على أنّها "قصائد نثر" مجرّد نثر فنّيّ، لأنّ أصحابها يفتقرون إلى الحسّ الموسيقيّ، ويجهلون أوزان الشعر، أو هم عاجزون عن استعمالها، فهربوا منها إلى القصيدة الخالية منه، مع العلم بأنّها يُفترض أن تكون أصعبَ من تلك الموزونة، أو لا تقلّ عنها صعوبة. هؤلاء أساءوا إلى الحداثة وإلى القصيدة العربيّة. وهنا نلفت إلى أنّ العنصر الثاني الذي لا يقل أهمّيّة عن الوزن في هذا الضرب من القصائد هو الصورة.

ونشير أخيرًا إلى أنّ أنماط الإيقاع التي عرضنا لها قد لا تكون الوحيدة؛ فربما وقعنا على غيرها في أنماط أخرى، ولكنّها أبرز ما وجدنا عند مراجعتنا كثير من القصيدة التي كُتبت بلا وزن. وفي الواقع، فإنّ هذه الأنماط تتّفق ومسألةَ تدمير النمط التي كنّا تكلّمنا عليها في فصل سابق، لأنّ الوزن يُمركز النصّ حول موسيقى خاصّة، في حين أنّ فتح النصّ على الأشكال المتحوّلة والتي لا تتمركز حول أصل واحد من شأنه أن يفتح النصّ كثيرًا على فضاء الشعر، ولا يقلّل هذا من استعمال الوزن، لأنّ الوزن أيضًا من شأنه، متى حسن استعماله أن يولّد موسيقى خاصّة، متحوّلة جدًّا.

خاتمة عامة واستنتاج

نرى، بعد هذه الدراسة، أنّ إيقاعَ الشعر العربي شهد تغييراتٍ متنوّعة، ليخرج من التقليد. ويمكننا أن نحصر هذه التغييرات في نوعين اثنين رئيسين:

أ – الأوّل: هو التغييرات التي كسرت العروض الخليليّة شكليًّا، ولكنّها ظلّت تخضع لنمط محدَّد، كالموشّحات، والدوبيت، والرباعيّات.

ب – والثاني: هو التغييرات التي كسرت النمط نفسه، وخرجت تمامًا من دائرته ومفهومه، كالبند، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة الخالية من الوزن.

ولتفسير هذا نقول، استنتاجًا، إنّ التفكير الإيقاعيّ العربيّ لم يتمكّن من تصوُّر التغيير خارجَ نمط محدَّد، مسبَق، يُبنى عليه. فالفكر البلاغيّ التقليديّ، والفكر النقديّ القديم، ظلّا طاغيين على العمليّة الإيقاعيّة، لأنّ العرب ظلّوا يعدّون العالم منقسمًا عالمين اثنين: عالم الأشكال، وعالم الأفكار. فالأفكار خلقها الله منجزَة، كاملة، ولا فضل لأحد على الآخر فيها، ولكنّ الشاعر يحاكيها، فيعيد تشكيلها على أجمل وجه. هذا هو مبدأ الصناعة.

وعلى أساس الصناعة فهموا الشعر، فعدّوه والنظمَ سِيَّين، واعتبروا أنّ كلّ كلامٍ موزون ومقفًّى شعر. فالشعر كلام، لأنّه يهدف إلى الإفهام، وهو موزون مقفًّى لأنّه يُدخِل الإيقاعَ على الأفكار المسبَقَة.

وعندما جاءت حركة الحداثة الشعريّة، رفضت هذا المبدأ الراسخ، وميّزت بين الشعر والنظم، فاعتبرت أنّ التحديد "الشعر هو الكلام الموزون المقفّى" ليس إلّا تحديدًا للنظم، أمّا الشعر فكلامٌ يتوجّه من القلب إلى القلب، وبالتالي لا

يهدف إلى نقل الأفكار في شكل وإيقاع جميلين، بل يهدف إلى نقل الحالة التي يمرّ بها الشاعر، وهذه الحالة تتغيّر كلّ لحظة، ولا تأتي واحدةً في كلّ آن. كما أنّها لا تكون واحدة عند الشعراء كلّهم. من هنا، اعتبروا أنّ تصوّر عالم مستقلّ للأفكار، وعالمٍ مستقلّ للأشكال، أمرٌ يقضي على طبيعة الشعر، وبالتالي فإنّ مفهوم الصناعة القديم لا مكان له في تصوُّرهم.

لهذا السبب كان لديهم مبدأ جديد، يقوم على اعتبار أنّ كلّ فكرة تأتي مع شكلها الخاصّ بها، وأنّ الأشكال، بالتالي، لا تنفصل عن الأفكار. ولمّا كان المبدأ الذي أقيمَت عليه نظريّة الشعر يفصل بين العالمين، ويقوم على شكلٍ مسبَق، فقد عملوا على كسره، ووضعوا مبدأ جديدًا ينطلق من كسر كلّ نمط مسبَق، فانفتح الشكل في الشعر على اللانهاية، وصار لكلّ قصيدة شكلها المستقلّ عن سواه، والمناسب لها وحدها. ثمّ جاءت القصيدة الخالية من الوزن تتويجًا لهذا التوجُّه، فعوّضوا من غياب الوزن بإيقاعات داخليّة ذات تناسق خاصّ، وبضرب من الإيقاع اللانمطيّ الذي يحلّ محلّ التركيب الوزنيّ. وعلى الرغم من أنّ تحديدات هذا الإيقاع ظلّت مع المنظّرين من جيل الرواد مائعة، فقد تمكّنوا من إطلاق مفهوم لم يكن مألوفًا في الشعر العربيّ، مع أنّ بعض الأدباء والشعراء لامسوه، كأمين الريحانيّ، وجبران، ونعيمة، وبعض جماعة أبولو في مصر، وسواهم، متأثّرين بالشعر الغربيّ، وخصوصًا الفرنسيّ والأنكليزيّ. ولا ننسى أنّ يوسف الخال نفسه، عرّاب الحداثة الأوّل، وصاحب مجلة "شعر" التي أطلقت هذا التغيير، كان متأثّرًا جدًّا بإليوت، وحاول نقل توجّهه الشعريّ في عمله، وليس خافيًا على أحد أنّ هذا الشاعر الإنكليزيّ كانت معظم أعماله الشعريّة، ولا سيّما ذات

الحجم الطويل، كـ"الأرض الخراب"، و"أربعاء الرماد" Ash-Wednesday، و"الرجال الجوف"، خالية من الوزن.

أخيرًا نصل اليوم إلى عصر لم يعد فيه ممكنًا تقييد القصيدة في أيّ شيء مسبَق، سواء أكان في التنظيم الإيقاعيّ، أم التنظيم الفكريّ، لأنّها صارت تنفتح على عالم بلا حدود، يفتح بدوره باب التجريب على مصراعيه.

المصادر والمراجع

١ – المصادر:

– ابن خلدون، **المقدمة**، القاهرة: ١٣٢٧ هـ.

٢ – الدواوين الشعريّة:

– إبراهيم، سكينة: **أنت**، لا دار نشر، ١٩٩٧

– ابن معتوق، **طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء**، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٥

– أبي شقرا، شوقي: **أكياس الفقراء**، بيروت: منشورات حلقة الثريا، ط١، ١٩٥٩

– أبي فاضل، ربيعة: **همسات روح**، لا دار نشر، ١٩٩٤

– بركات، سليم: **المجابهات، المَواثيق، التصاريف، وغيرها**، بيروت: دار النهار، ١٩٩٧

– البياتي، عبد الوهاب: **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٢

– جبرا، جبرا إبراهيم: **المجموعات الشعرية الكاملة**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٠

– الحاج، أنسي: **لن**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١

– حجازي، أحمد عبد المعطي: **ديوان أحمد عبد المعطي حجازي**، بيروت: دار العودة، ١٩٧٣

– حرب، جوزف:

– **السيدة البيضاء في شهوتها الكحليّة**، بيروت: دار رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٠

– **مملكة الخبز والورد**، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩١

– السيّاب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السيّاب**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١

– شاوول، بول: **أيّها الطاعن في الموت في الموت**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١

– الصايغ، توفيق: **الأعمال الكاملة/ المجموعات الشعرية**، بيروت: دار رياض الريس، ط١، ١٩٩٠

– عبد الصبور، صلاح: **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧٢

– عمران، محمد: **الملاّجة**، بيروت: ١٩٨٠

– عواد، تيراز: **بيوت العنكبوت**، لا دار نشر، ط١، ١٩٦٧

– عوض، لويس: **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٩

– غانم، جورج: **حجر الحبّ وقصائد الفرح**، بيروت: ١٩٦٨، لا دار نشر

– الفيتوري، محمد: **يأتي العاشقون إليك**، بيروت: دار الشروق، ط١، ١٩٩٢

– لحود، الياس:

– **الأعمال الشعرية**، بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٢

– **مراثي بازوليني**، بيروت: دار النضال، ١٩٩٩

– الماغوط، محمد: **الآثار الكاملة**، بيروت: دار العودة، ١٩٧١

٣ – المراجع بالعربيّة:

– أيوب، نبيل: **البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة**، حريصا: المكتبة البولسية، ط١، ١٩٩٢

– جيده، عبد الحميد: **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٠

– المقدسي، أنيس: **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٣

– الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٨

٤ – المراجع المعرّبة:

– خيربك، كمال: **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، تعريب: لجنة من أصدقاء الشاعر، بيروت: دار المشرق، ط١، ١٩٨٢

٥ – الصحف والمجلات:

– أبي شقرا، شوقي: **مقال: الليل في الدروب لعمر النص**، مجلة شعر، عدد ٧ – ٨، أيلول ١٩٥٩

– أدونيس:

– **مقال: في قصيدة النثر**، مجلة شعر، عدد ١٤، ربيع ١٩٦٠

– **مقال: محاولة في تعريف الشعر الحديث**، مجلة شعر، عدد ١١، حزيران ١٩٥٩

– تنير، سمير: **مقال: قضايا وأخبار**، مجلة شعر، عدد ٦، نيسان ١٩٥٨

– الخال، يوسف: **مقال: من رئيس التحرير**، مجلة شعر، عدد ١٠، بيسان ١٩٥٩

– الصايغ، يوسف: شمّة افيون، مجلة شعر، عدد ٢٣، صيف ١٩٦٢

– عبد الصبور، صلاح: **قصيدة: عندما أوغل السندباد وعاد**، مجلة العربي، عدد ٢٥١، أكتوبر ١٩٧٩

– عواد، تيراز: **قصيدة: بيوت العنكبوت**، في مجلة شعر، العدد ٢٨، خريف ١٩٦٣

– الماغوط، محمد: **قصيدة: الرجل الميت**، مجلة شعر، العدد ١٠، ربيع ١٩٥٩

– مجهول المؤلف، **مقال: أخبار وقضايا في ثلاثة أشهر**، مجلة شعر، عدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢

فهرس المحتويات

كان لدى جماعة الحداثة مبدأ جديد، يقوم على اعتبار أنّ كلّ فكرة تأتي مع شكلها الخاصّ بها، وأنّ الأشكال، بالتالي، لا تنفصل عن الأفكار. ولمّا كان المبدأ الذي أقيمَت عليه نظريّة الشعر يفصل بين العالمين، ويقوم على شكلٍ مسبَق، فقد عملوا على كسره، ووضعوا مبدأ جديدًا ينطلق من كسر كلّ نمط مسبَق، فانفتح الشكل في الشعر على اللانهاية، وصار لكلّ قصيدة شكلها المستقلّ عن سواه، والمناسب لها وحدها. ثمّ جاءت القصيدة الخالية من الوزن تتويجًا لهذا التوجُّه، فعوّضوا من غياب الوزن بإيقاعات داخليّة ذات تناسق خاصّ، وبضرب من الإيقاع اللانمطيّ الذي يحلّ محلّ التركيب الوزنيّ.

